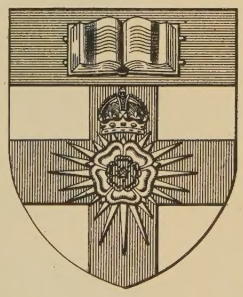
M.L. P [ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT.]
Ref. only.



UNIVERSITY OF LONDON
LIBRARY
SHL
WITHDRAWN

26 JUL 1982

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

SCHRIFTLEITUNG
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

ZEHNTER JAHRGANG 1953

SHL
WITHDRAWN

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung
herausgegeben von
WILIBALD GURLITT
in Verbindung mit
HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ

Schriftleitung
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Satz und Druck H. Laupp jr Tübingen

Inhaltsverzeichnis des zehnten Jahrgangs

Baake, Friedrich (Kiel), George Bernhard Shaw als Musikkritiker . . . 233

Birkner, Günter (Karlsruhe), Zur Motette über „Brumans est mors“ . . 71

Blankenburg, Walter (Schlüchtern), Bachs kirchengeschichtlicher Standort und dessen Bedeutung für das gegenwärtige Bachverständnis . . . 311

Braun, Werner (Halle), Zur Passionspflege in Delitzsch unter Christoph Schultze 158

Chailley, Jacques (Paris), Quel est l'auteur de la „théorie modale“ dite de Beck-Aubry? 213

Dahlhaus, Carl (Göttingen), Zu Kants Musikästhetik 338

Dammann, Rolf (Freiburg i. Br.), Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert 16

Federhofer, Hellmut (Graz), Jugendjahre und Lehrer Rogier Michaels . 223

Feldhaus, Franz M. (Wilhelmshaven), Deutsche Glockenspiele 60

Fellerer, Karl Gustav (Köln), Annette von Droste-Hülshoff als Musikerin 41

Gerber, Rudolf (Göttingen), Spanische Hymnensätze um 1500 165

Gerstenberg, Walter (Tübingen), Die Krise der Barockmusik 81

Heckmann, Harald (Freiburg i. Br.), Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts 116

Hoffmann-Erbrecht, Lothar (Jena), Johann Christoph Graupner als Klavierkomponist 140

Husmann, Heinrich (Hamburg), Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen . 95

Husmann, Heinrich (Hamburg), Kalenda maya 275

Lottermoser, Werner (Braunschweig), Klangeinsätze des Plenums auf Orgeln mit Ton- und Registerkanzelle 153

Meier, Bernhard (Freiburg i. Br.), Zyklische Gesamtstruktur und Tonalität in den Messen Jacob Obrechts 289

Mersmann, Hans (Köln), Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte 1

Noack, Friedrich (Darmstadt), Eine Briefsammlung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts 323

Reichert, Georg (Tübingen), Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590 185

Reimann, Margarete (Berlin), Zur Deutung des Begriffs Fantasia . . . 253

Steglich, Rudolf (Erlangen), Ein Lehrstück spätmittelalterlichen Liedvortrags 280

Namen- und Sachregister 349

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/archiv-fur-musikwissenschaft_1953_10

Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte

von

HANS MERSMANN

Nicht nur die Künste, auch die Geisteswissenschaften sind eine Spiegelung ihrer jeweiligen Gegenwart. Je fruchtbarer ihre Fragestellungen sind, um so unmittelbarer erwachsen sie aus ihrer Entstehungszeit. So ist die Soziologie in ihrer heutigen Form eine gegenwärtige Wissenschaft. Ihre Probleme ergeben sich zwangsläufig aus den gigantischen sozialen Umformungen unseres Jahrhunderts. Die Soziologie hat, wie die meisten ihr verwandten Wissenschaften, eine doppelte Funktion: als reine Soziologie gewinnt sie ihre Maße aus der Gesellschaftsordnung schlechthin; als angewandte Soziologie erscheint sie als Einschlag in anderen Wissenschaften. Unter diesen nimmt die Geschichte der Künste eine besondere Stelle ein. Je weiter sie sich von der alten, ursprünglichen Form der Heroengeschichte nach der Seite einer Form- und Stilkritik hin entwickelte, je umfassender die Schau ihrer Zusammenhänge wurde, um so mehr traten auch soziologische Fragestellungen in ihren Gesichtskreis. Sie wurden immer wieder am Rande gestellt und gewannen ihr Lebensrecht aus dem Bereich des einzelnen Werkes, des Künstlers oder der Epoche. Es liegt im Rhythmus der Entwicklung, aus diesen kleinen und teilweise verborgenen Seitenwegen allmählich einen Weg zu bauen und die Soziologie zu einer Hilfswissenschaft jeder Art von Kunstgeschichte zu erheben. Dies soll hier in der Form einiger grundsätzlichen Klärungen für die Musikgeschichte versucht werden.

Die musikgeschichtliche Forschung war von jeher darauf angewiesen, eine Reihe solcher Hilfswissenschaften einzubeziehen. Es lassen sich drei Gruppen in ihnen unterscheiden. Die Hilfswissenschaften der ersten Gruppe sind quellenkundlicher Art; ihre Methode ist eine im wesentlichen philologische. Zu ihnen gehört die Paläographie, welche für die Kunstgeschichte und Musikgeschichte in gleicher Weise unentbehrlich ist. Im Mittelpunkt einer zweiten Gruppe stehen die Probleme einer Form- und Stilkritik. In diesen Kreis gehört für die Musikwissenschaft die Einsicht in alle Fragen der Aufführungspraxis, welche das Verhältnis von Notenbild und Klangbild umfassen. Beide sind nur in dem letzten Jahrhundert der Musikgeschichte nahezu identisch, während die Spannungen zwischen ihnen immer größer werden, je weiter

wir in der Entwicklung zurückgehen. In der dritten, hier gemeinten Gruppe könnte man von akzidentellen Hilfswissenschaften sprechen. Ihr Gemeinsames gründet in der Tatsache, daß sie außerhalb einer im engeren Sinne musikwissenschaftlichen Fragestellung liegen. In diesen Raum gehören alle Untersuchungen aus dem allgemeinen kulturwissenschaftlichen Bereich, auch die Soziologie.

Für den Einbau der Soziologie in die Geschichte der Künste gibt es einen unmittelbaren und einen mittelbaren Weg. Der erste liegt in der Stellung und Durchführung eines soziologischen Themas im Bereiche der Kunst- oder Musikgeschichte. Ein solches Thema liegt in einer Linie, welche innerhalb des eigengesetzlichen form- und stilgeschichtlichen Raumes nicht erreichbar wäre. Für die Musikwissenschaft unternahm Eberhard Preußner einen solchen Vorstoß in seinem Buch „Die bürgerliche Musikkultur" (1935). Es geht ihm in dieser Untersuchung um die Musizierformen des Konzerts, ihre Entstehung und Entwicklung, ihre Krisen und Verwandlungen. Der zweite, mittelbare Weg geht nicht von der eigenen Stellung eines Themas aus, sondern legt soziologische Maßstäbe und Methoden der Befragung an das Kunstwerk und die einzelnen Zeiträume der Musikgeschichte an. Dieser zweite Weg ist hier grundsätzlich gemeint.

Bevor er indessen beschritten wird, versuchen wir, uns von der Musiksoziologie eine ungefähre Vorstellung zu machen. Preußner gibt in seinem genannten Buche zwar nur einen zeitlichen Ausschnitt, doch gelingt es ihm, die gesamte Soziologie der bürgerlichen Musikkultur von der Form des Konzerts aus einzufangen. Das 18. und 19. Jahrhundert ist ja die Zeit, in welcher die soziologischen Probleme unmittelbar bestimmend werden. Ein Versuch, diese zeitlich begrenzte Untersuchung auf den ganzen Raum der Musikgeschichte auszudehnen, müßte sich vor allem mit der sozialen Stellung des Musikers im Wandel der Jahrhunderte befassen. Zunächst bleibt er eine einzelne Erscheinung: der angesehene, auf der höchsten sozialen Stufe stehende Sänger des Altertums, der rechtlose Fahrende, der dienende Minestrel. In späteren Jahrhunderten geht es darum, die Emanzipation des höfischen Musikers zu erkennen, und umgekehrt, wie der zwischen den Höfen reisende Sänger oder Virtuose die Funktionen des Diplomaten übernimmt. In der bürgerlichen Musikkultur werden dann die Probleme des gesellschaftlichen Zusammenschlusses, die Gilden, Zünfte, die Stadtpfeifer, die Kantorei, die Hofkapelle, wichtig. Aus ihnen wiederum ergeben sich die wechselnden Formen des Musizierens.

Der Hörer von Musik spielt in diesen Jahrhunderten noch keine Rolle: er ist das Produkt der späteren, vorwiegend der bürgerlichen Musikkultur. Vom 18. Jahrhundert an hat er eine eigene Bedeutung. Die Aufklärung, das humanistische Bildungsideal beziehen ihn ein. Die erzieherischen Bestrebungen Pestalozzis werden von Nägeli weitgehend auf die Musik übertragen. Schon vor den großen Chorbewegungen des 19. Jahrhunderts bestehen Liebhaberkonzerte.

Das Verhältnis des Dilettanten zum Fachmusiker wird problematisch. Aus kleinen Hörerkreisen wächst allmählich die musikalische Öffentlichkeit, das große Publikum, das Beethoven mit dem Finale seiner Neunten Symphonie anredet. Mit der Verlagerung der Perspektive auf das Kunstwerk aber ist schon der zweite Kreis betreten und wir stehen in dem Bereich der angewandten Soziologie.

Gerade von dem hier gewählten Blickpunkt aus steht die Musikgeschichte in engster Verbindung mit der Geschichte der anderen Künste. Denn die soziologischen Grundlagen eines Kunstwerks gehören zu der gemeinsamen Plattform des allgemeinen kulturgeschichtlichen Bereichs. Die Malerei scheint der Musik auch an dieser Stelle besonders nahe zu stehen; die unmittelbare Greifbarkeit ihrer Probleme rechtfertigt den Versuch, zunächst von ihr auszugehen. Unsere Fragestellung hat, soweit ich sehe, drei Ansatzpunkte. Zunächst handelt es sich um den Bildinhalt als eine Quelle soziologischer Erkenntnisse. Gerade die ältere Malerei, besonders die Miniaturmalerei seit dem 14. Jahrhundert (etwa die Stundenbücher), welche ihre Inhalte aus dem Alltagsleben der einzelnen Stände nimmt, kann hier ikonographische Aufschlüsse geben, deren unmittelbare Gegenständlichkeit möglicherweise alle anderen für den betreffenden Zeitraum erreichbaren Quellen übertrifft. Aber auch jede Art von revolutionärer Malerei steht in diesem Kreise. Goya, Daumier und die französischen Maler aus der Wende des 19. Jahrhunderts haben uns Zeitdokumente hinterlassen, welche beredter und stärker zu uns sprechen als die meisten literarischen Quellen. Ein kleiner Stich von Chodowiecky, welcher gelegentlich das höfische und bäuerliche Milieu in Gegensatz zu stellen liebt, bietet eine unmittelbare Parallele zu dem gleichzeitigen Kontrast von Oper und Singspiel. Wie sehr, von ihren Inhalten aus gesehen, die Literatur in diesen Zusammenhang gehört, bedarf kaum einer Erwähnung.

Ein zweiter Faktor des Bildes ist sein historischer Lebensraum. Wir haben sehr langsam wieder empfinden gelernt, wie stark die an einer Museumswand aufgehängte Einzeltafel eines mittelalterlichen Schnitzaltars diesen Lebensraum zerschneidet. Wir spüren ihn in seiner ganzen Unmittelbarkeit, wenn wir etwa einen Meister wie Pacher im Kirchenraum von St. Wolfgang vor uns sehen. Hier reißt die Malerei in ihrer Gegensätzlichkeit Zusammenhänge auf, welche wir in der Musik zu verlieren in Gefahr sind. Der dritte und, wie mir scheint, wesentlichste Gesichtspunkt liegt in der Frage, wie weit die soziologische Bestimmung eines Bildes die künstlerische Aussage unmittelbar bedingt oder beeinflußt hat. Es wäre zu untersuchen, wie weit François Clouet oder Lukas Cranach oder van Dyck in seinen späten, in England entstandenen Bildern ihre höfischen Porträts so gemalt haben, weil sie die Menschen, die vor ihnen saßen, so sahen, oder weil Grenzen und unsichtbare Gesetze einer höfischen Malerei (welche Goya später mit einer solchen Vehemenz durchbrach) sie zu dieser Haltung verpflichteten. Nur diese Fragen gehen über den reinen Stilbereich hinaus. Sie tauchen etwa angesichts der Biblia Pauperum auf, über deren soziologische Funktion die Kunstwissenschaft wohl noch kein abschließendes Bild gewonnen hat. Auch an die soziologische Funktion ältester Einblattholzschnitte, etwa der Spielkarten mit ihrer oft volkstümlich-moralischen Tendenz (Illustration der Gebote), kann hier gedacht werden. Wir fragen genau so wie in der Musik: an wen wandte sich diese Kunst, welche Rolle im Leben hat sie gespielt, wie weit hat seine Bestimmung das Kunstwerk verwandelt?

Diese Gesichtspunkte lassen sich freilich nicht ohne weiteres von der Malerei auf die Musik übertragen, doch behalten sie in abgewandelter Form ihre Gültigkeit. Die Gegensätze liegen nicht nur in der Tatsache, daß die Musik keine gegenständlichen Inhalte hat, wenn wir nicht die Inhalte der Volksmusik als

solche betrachten wollen. Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, daß sich in der Musik zwischen das Werk und den Hörer die Wiedergabe einschaltet. Gerade das bringt eine Fülle von Fragen und Problemen soziologischer Art. Im ganzen gesehen, erscheint die Musik in ihrer Eigengesetzlichkeit weicher, biegsamer, fremden Einflüssen zugänglicher als die anderen Künste. Gerade der Gesichtspunkt, daß soziologische Kräfte Inhalt und Art der künstlerischen Aussage zu beeinflussen und aus ihrer eigenen Bahn abzulenken vermögen, spielt für die Musik eine ganz besondere Rolle. In allen Zeiten der Entwicklung treten Merkmale am Kunstwerk auf, welche aus seinem eigenen Raum heraus unerklärbar bleiben und für welche erst eine Antwort auf die soziologische Frage einen Schlüssel bietet. Dort liegt der Ausgangspunkt unserer Untersuchung. Die Beobachtungen, über welche hier nur grundsätzlich gesprochen werden kann, liegen auch bei der Musikgeschichte in drei Richtungen. Zunächst sind Grundlagen für die soziologische Befragung des Kunstwerks aufzustellen, welche nicht von den Methoden einer Soziologie, sondern immer nur von den eigenen Gesetzen der Musik abzulesen sind. Später sind die Spiegelungen zu untersuchen, die bei der Musik über ihre eigenen Räume hinausführen und teilweise durch die Einwirkungen soziologischer Art verursacht werden. Endlich geht es um die Frage, an welchen Stellen und in welchem Grade die künstlerische Aussage unmittelbar soziologisch bestimmt wird.

Die soziologische Befragung des Kunstwerks setzt bei seiner Entstehung an. Erst das 19. Jahrhundert kennt den Typus des frei schaffenden, nur sich selbst verantwortlichen Künstlers, dessen Werk aus einem inneren Zwang entsteht. Je weiter wir zurückblicken, um so unauflöslicher ist schon die Entstehung eines musikalischen Kunstwerks mit allen Wurzeln an seinen Lebensraum gebunden. Dieser Gesichtspunkt, an sich noch nicht in den Kreis unserer Fragestellung gehörend, wächst immer wieder in den soziologischen Bereich hinein. Das wird an den Stellen am deutlichsten, an welchen die Musik in die Strömungen sozialer Gegensätze hineingezogen wird. So steht das deutsche Lied bei Joh. Abraham Peter Schulz in einer betonten Gegenstellung zu der Arie und den großen Formen des Kunstliedes. So stehen der bürgerliche Tanz gegen den höfischen, die Volksoper auf dem Messeplatz gegen die repräsentative Festoper im Schloß. Solche Gegensätze bestehen aber bereits zwischen dem Mysterienspiel des Mittelalters, das liturgischen Charakter hat und im Inneren der Kirche dargestellt wird, und dem Satyrspiel auf dem freien Platz vor der Kirche, in welchem der Hanswurst, zu allen Zeiten der Liebling des Volkes, seine Spässe treibt. Grundlage für alle diese Beziehungen, über deren künstlerische Auswirkung später zu sprechen ist, bleibt die Zweckgebundenheit des Werkes und seiner Entstehung. Diese ist nicht nur an den Auftrag und die Wiedergabe gebunden, sondern wurzelt letzten Endes in den großen Gegensätzen der Kulturgeschichte, welche die Musik durch die Jahrhunderte trugen. Die Grenzen nach der Seite der Soziologie hin sind fließend und am ehesten dort

zu fassen, wo sie sich in nahe zusammentretenden Kontrasten begegnen. Solche Gegensätze sind um die Wende des Jahrtausends die letzten Skops, die Sänger des germanischen Altertums und die fremdstämmigen, aus dem Süden heraufziehenden Spielleute, welche die Entwicklung der Volksmusik in Deutschland weitgehend bestimmten. In späteren Jahrhunderten treten die höfische und bürgerliche Musikkultur in einen derartigen einschneidenden Gegensatz. Die höfische Tafelmusik und die bürgerliche Suite stehen schon in ihrer Entstehung unter völlig gegensätzlichen Bedingungen.

Die Probleme der Entstehung musikalischer Kunstwerke sind mit denen der Wiedergabe eng verbunden; bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts besteht überhaupt kein Gegensatz zwischen beiden. Künstlerische Absicht und lebendige Darstellung, welche in der Romantik so oft auseinanderklaffen, decken sich völlig. Zu den Problemen der Wiedergabe gehören Wahl und Anzahl der Instrumente, Stärke und Qualität der Besetzung und der Anteil der Improvisation. Diese setzt eine scharfe Grenze zwischen einer aristokratischen und einer bürgerlichen Musikkultur. Die Wiedergabe einer höfischen Violinsonate gegen Ende des Generalbaßzeitalters wird in stärkstem Maße durch die Improvisation bestimmt. Diese erstreckt sich nicht nur auf die Ergänzung des Klangbildes, auf das Ausspielen der Ornamente und die improvisierende Auflockerung des melodischen Konturs, sondern auch auf Dynamik und Zeitmaß. Alles das verstand sich von selbst. Wenige Jahrzehnte später erleben wir zum ersten Male, daß es eine Gebrauchsmusik für das Klavier gibt, welche gedruckt und weit verbreitet wird. Schon Marpurg klagt um die Mitte des 18. Jahrhunderts, daß das Klavier ein Modeinstrument geworden sei und in jedem Bürgerhause stände. Die Folgen dieser veränderten soziologischen Lage stellen die Wiedergabe unter ein völlig anderes Gesetz: nicht nur jede Art von Improvisation ist aus ihr verschwunden, sondern genaue dynamische und agogische Bezeichnung des Werkes entbindet den Spieler von jeder eigenen Verantwortung und verpflichtet ihn auf die Intentionen des Komponisten. Diese Lage bleibt nun bis in unsere Zeit hinein bestehen.

Wenn wir in diesem Zusammenhang noch die Frage nach dem Verhältnis des Werkes zum Hörer stellen, so bleibt ihre Gültigkeit auf die neuere Musikgeschichte beschränkt. Aber auch hier greifen die Gegensätze in den soziologischen Bereich über. In den Inventaren und Notenverzeichnissen des 17. und 18. Jahrhunderts findet man die Instrumentalmusik oft unter der Bezeichnung Tafelmusik. So belanglos das Wort auch scheinen mag, so spiegelt es doch plastisch die Einstellung einer aristokratischen Gesellschaftsordnung, für welche die Musik, wie das feinste Porzellan oder die verschwenderische Fülle brennender Kerzen, nicht mehr bedeutet als eine festliche Steigerung des Lebensgefühls. Es ist eine Musik, von welcher der Franzose sagt: *elle s'entend, mais elle ne s'écoute pas.* Solche Musik erklingt beim Mahle oder in dem kleinen Lusttempelchen im Park, und man hört sie während einer Plauderei oder eines geist-

reichen Gesprächs. Wir denken an das Werk Haydns, das noch eine Fülle solcher leichten Suitenmusik umfaßt. Aber wir wissen, daß daneben bei Haydn schon die Symphonie steht, welche auf der kleinen Bühne in Eisenstadt aufgeführt wurde: der Hörer in unserem Sinne war geschaffen. In der gleichen Funktion schreibt Haydn aber auch Streichquartette, bei denen sein fürstlicher Herr selbst mitspielte, wobei der Zuhörer im eigentlichen Sinne bereits wieder überwunden ist. Die drei Formen, die hier beschrieben werden, gehören in den Bereich einer aristokratischen Musikpflege. Und man müßte, um ein Gegenbild aufzustellen, schon bis zu Beethovens Fünfter Symphonie gehen, bei deren Finale, wie erzählt wird, der Grenadier auf der Empore auf den Durchbruch der steigenden C-dur Fanfare mit einem: *Vive l'Empereur!* reagierte. Die kleine Anekdote ist nicht restlos durch den Gegensatz der beiden Komponisten zu erklären, sondern übergreift auch in unseren Fragebereich. Wir gehen noch einmal auf Haydn zurück und erinnern uns jenes fürstlichen Monitums, welches den Kapellmeister anhält, sich emsiger des Komponierens zu befleißigen. Es ist bekannt, daß Haydn sich für diese Mahnung rächte, indem er für den Baryton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Esterhazy, in kurzer Zeit rund 175 Stücke komponierte. Auch der Musikverbrauch, fast möchte man von einem Verschleiß reden, gehört zu den Merkmalen einer aristokratischen Musikpflege, wenn auch seine stilistischen Voraussetzungen weitgehend in der Improvisation liegen. Damit hängt zusammen, daß das einzelne Werk für eine bestimmte Aufführung komponiert wurde und mit dieser verklang. So kommt es, daß Symphonien von Graun, dem Hofkapellmeister Friedrichs II., nach Tonarten gebündelt in großen Haufen in der Bibliothek der Berliner Singakademie gefunden wurden. Die bürgerliche Musikkultur des 19. Jahrhunderts steht auch hier unter anderen Voraussetzungen. Nicht, daß sie sich einen solchen Musikverbrauch nicht mehr leisten konnte; die inneren Wandlungen, denen der Begriff Symphonie unterworfen war, spiegeln letzten Endes auch hier den Gegensatz einer neuen Gesellschaftsordnung.

Schon aus den bisher aufgeworfenen Fragen wird deutlich, daß eine Trennung der auseinandergelegten Gesichtspunkte in der Arbeit mit dem lebendigen Stoff unmöglich ist. Sie wird hier nur aus methodischen Gründen vorgenommen; später fließen die Linien wieder zusammen. Das gleiche gilt für das Ineinandergreifen soziologischer und stilgeschichtlicher Gesichtspunkte. Auch hier gibt es keine klaren Trennungen. Aber jeder Einzelfall wird daraufhin zu prüfen sein, wie weit die soziologische Befragung schon an dieser Stelle das stilgeschichtliche Bild zu bereichern oder zu erweitern imstande ist. Gerade das Verhältnis des Werkes zum Hörer (welcher in umfassendem Sinne überhaupt erst ein Erzeugnis einer späteren bürgerlichen Musikkultur ist) erweist sich als eine besonders fruchtbare Fragestellung. Der Liederabend eines Sängers in einem großen Saal mit einem applaudierenden Publikum ist ein soziologisches Produkt des 19. Jahrhunderts. Das liegt nicht an den veränderten Formen des Musizierens, sondern an der inneren Struktur des Kunstwerks. Schuberts *Erl-*

könig oder die *Winterreise* kann man in einem Saal vor Zuhörern singen; *der Mond ist aufgegangen* von Joh. Abraham Peter Schulz würde in dieser Form erdrückt. Das gilt auch für ein kleines Präludium von Bach oder eine Invention, welche innerlich zu den größten Inhalten seines Klavierwerks gehören. Dieses Beispiel zeigt, daß der soziologische Gegensatz nicht an einen zeitlichen gebunden ist. Im Gegenteil treten die soziologischen Kontraste immer dann am schärfsten in unseren Gesichtskreis, wenn sie in der Gleichzeitigkeit erscheinen.

In dieser Richtung unserer Fragestellung liegt noch ein anderes Merkmal. Werke der Neuen Musik, dargeboten in den alten Formen des großen Konzerts, mußten jene verständlichen Kurzschlüsse zwischen Werk und Hörer hervorrufen, welche Schönberg schon früh zu der Gründung eines Vereins für musikalische Privataufführungen führten. Nach seinem Vorbild wurde dann Neue Musik vielfach in kleinen Kreisen aufgeführt, bei denen man ein Verhältnis zu ihr voraussetzen konnte. Auch eine solche Art der Auslese ist in einem letzten, vergeistigten Sinne soziologisch zu verstehen. An einigen Stellen sind die Methoden unserer Befragung auch negativ wichtig. Das heißt: wir stehen einem großen Kunstwerk, welches aus seiner Zeit herausbricht, mit der Frage gegenüber, welche Bedeutung es in seiner Entstehungszeit gehabt haben könnte. Hier ist ein Werk wie die Sonaten für unbegleitete Violine von Bach gemeint. Wir fragen angesichts der großen Chaconne nicht nur, wer sie gespielt, sondern vor allem, ob sie schon zu ihrer Zeit Menschen gefunden hat, welche die Spannung aufbrachten, sie zu hören. Das führt zu der Beobachtung, daß die Wertkurve eines Kunstwerkes über Jahrzehnte oder sogar über Jahrhunderte hin auch mit soziologischen Veränderungen in dem Verhältnis von Werk und Hörer zusammenhängt. Das gleiche Kunstwerk steht zu verschiedenen Zeiten in gegensätzlichen Bindungen; wir spüren es immer wieder, wenn wir ältere Musik in unsere heutige Konzertform zwingen. Schon das alte Cembalo im großen Saal ist im Grunde ein Widerspruch, das Clavichord glücklicherweise sogar ein akustisch unlösbares Problem. Aber auch hier sind die Instrumente nur das äußere Zeichen einer innerlich veränderten Lage. Das Ergebnis solcher Entwicklungen steht durchaus nicht von vornherein fest; es ist bei der Verpflanzung eines Stückes alter Cembalomusik in einen großen Konzertsaal zweifellos negativ. Aber wir sind andererseits durchaus imstande, die d-moll-Partita für Geige allein von Bach, freilich nur bei einer überragenden Wiedergabe, auch in der heutigen Form des Konzerts anzunehmen.

So wächst auch aus dieser Fragestellung ein wesentliches Ergebnis. Die soziologische Situation formt, wenn nicht das Werk unmittelbar, so doch seine Wiedergabe und wird damit bestimmend für das Verhältnis von Werk und Hörer. Mahlers Symphonie der Tausend ist nur aus der Lage ihrer Entstehungszeit am Anfang dieses Jahrhunderts begreiflich. Aber stellen wir ein Kunstwerk wie die Matthäus-Passion von Joh. Seb. Bach dagegen und vergleichen ihre Aufführungsform im 18. und 20. Jahrhundert: dort ein kleiner Kirchenchor, von

seinem Kantor geleitet, aus dem die Einzelstimmen kaum merklich heraustreten, hier ein großer Konzertsaal mit Massenbesetzung, berühmten Sängern und einem Stardirigenten. Die Gegensätze sind damit nicht erschöpft. Gegen die großstädtische, regelmäßig wiederkehrende Aufführung, welche oft genug automatisch abläuft, stellen wir den Oratorienverein der kleinen Stadt, in welcher die Darstellung der Passion zu einer wahrhaften Feier wird, zu der gleich Pilgern Besucher von weither zusammenströmen. In allen diesen Formen der Wiedergabe wandelt sich auch das Werk und scheint im Wechsel seiner soziologischen Bindungen kaum noch vergleichbar.

Jedes musikalische Kunstwerk birgt über seinen eigenen Lebensraum hinaus eine Fülle von Spiegelungen in sich. Sie gehen nach außen, in die Zeit, in die Welt und das Leben und nach innen in die Räume des Schaffenden hinein. In den Bereich dieser Spiegelungen gehört auch unsere soziologische Fragestellung. Sie umfaßt eine Reihe von Stufen und Graden, die mit der massiven Tendenz der alten englischen Beggars Opera von Gay und Pepusch oder ihrem zeitgenössischen Nachbild von Brecht und Weill beginnen und bis zu feinen, fast ungreifbaren Schwingungen der Instrumentalmusik führen, hinter denen noch die Sicherheit einer bestehenden oder die Spannung einer gefährdeten Gesellschaftsordnung zu ahnen ist. Sie sind kaum auf dem Wege der methodischen Erkenntnis zu entschleiern, wie wir das bis hierher versuchten, und verdichten sich andererseits noch nicht zu unmittelbaren Einwirkungen auf die Gesetzmäßigkeit der Musik in dem Sinne, wie sie später festgestellt werden sollen. Die sichtbarste Form einer solchen Spiegelung liegt in den außermusikalischen Kräften des Kunstwerks: in der Verbindung von Musik und Dichtung, im Programm oder in der Überschrift. Dabei geht es nicht um die Literatur als um eine der Musik parallele Entwicklung, welche ebenfalls unter soziologischen Gesichtspunkten betrachtet werden könnte, sondern immer um das Verhältnis von Wort und Ton und seine Auswirkungen im Musikalischen. Wir erkennen sie am ehesten, wenn wir die Wiederkehr großer, allgemeiner Themen in den verschiedenen Phasen der Entwicklung miteinander vergleichen.

Ein solches Thema ist das Liebeslied. Schon wenn man die allmähliche Entwicklung vom höfischen Minnedienst zur naturalistischen Liebeslyrik bedenkt, die sich in der Geschichte des deutschen Minnegesangs abspielt, wird ein Gegensatz deutlich, der nicht mehr allein aus den Persönlichkeiten der Sänger heraus begreiflich ist. Es sind andere Menschenkreise, welche die Lyrik Neidhart von Reuentals tragen, als die seiner Vorgänger. Hinter dem Lochamer Liederbuch und noch ein Jahrhundert später hinter Senfl steht ein kräftiges, noch im Volkslied wurzelndes Bürgertum. Stellen wir Haßlers Madrigal *Feinslieb tut mich bekriegen* dagegen, so spüren wir, daß es nur die Musik ist, welche die galante Erotik des höfischen Gedichts in die Zone eines echten Gefühls zu heben vermag. Dieses letzte Beispiel zeigt eine soziologische Verschiebung nach „oben" im Gegensatz zu der Entwicklungslinie im Minnegesang. Es zeigt weiter, daß die

Spiegelung sich nicht immer gleichmäßig auf Wort und Ton erstrecken muß, sondern daß auch Innenspannungen zwischen ihnen entstehen können. Solche Gegensätze lassen sich beliebig vermehren. Sie treten dann besonders deutlich in unseren Gesichtskreis, wenn innerhalb der Entwicklung einer Gattung Gegenströmungen in revolutionärem Sinne auftauchen. Das bedeutet für die Entwicklung des hier umrissenen Themas in der Geschichte des Kunstlieds mehrfach eine Reaktion nach der Seite der Volkstümlichkeit hin. Die beiden entscheidenden Träger des Liedes im Volkston sind in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Benediktiner Valentin Rathgeber mit seinem *Augsburger Tafelconfect,* in der zweiten Johann Abraham Peter Schulz. In beiden Fällen sind es neue Menschenkreise, welche sich um das Lied sammeln.

Gerade das deutsche Lied spielt innerhalb der Vokalmusik eine besondere Rolle. Sein Wesen, welches nach einem schönen Wort Kretzschmars „Himmel und Hölle samt allem, was dazwischen ist", umspannt, wird von den Kräften der Menschen getragen, die es singen. Es ist durch die Jahrhunderte hindurch ein Ausdruck des deutschen Bürgertums. Die großen soziologischen Gegensätze der Kulturgeschichte fallen fort; dafür werden die Spiegelungen feiner und differenzierter. Hinter dem deutschen Liede des 16. Jahrhunderts steht die ungebrochene Fülle des Lebens in allen seinen Zonen (wie sie Rochus von Liliencron beschreibt). Im folgenden Jahrhundert ist die Kantorei Träger des Liedes. Seine Kreise werden enger, seine Zweckgebundenheit als Gelegenheitslied wird betonter. Echte und warme Töne, wie sie Simon Dach, der Dichter Heinrich Alberts, in seinem *Anke von Tharau* findet, sind nicht eben häufig. Aber auch diese Töne sind nicht zu vergleichen mit der durch Dichter wie Gellert, Gleim oder Hagedorn bezeichneten Atmosphäre des 18. Jahrhunderts. Wir sind von jener ungebrochenen Lebensfülle, die das deutsche Lied zweihundert Jahre vorher bestimmte, weit entfernt. Sie kehrt erst um die Wende zum 19. Jahrhundert mit Goethe wieder. Doch hier ist es die Musik, welche durch die Art und Intensität ihrer Spiegelung auch die soziologischen Fundamente erkennen läßt. Wir spüren sie, wenn wir Reichardt und Zelter in ihren Goetheliedern mit Schubert vergleichen. Die ältere Generation betrachtet noch, wie Goethe selbst, in der Musik die schmückende Ergänzung des Gedichts, dessen Übergewicht unantastbar ist. Darum bleibt mit diesem Liede eine Gesellschaft verbunden, die solche Einstellung zur Musik im Grunde teilt. Schubert aber, der das Gedicht bis in seine letzten Tiefen aufbricht, findet zunächst nur die Resonanz eines kleinen Freundeskreises.

Unter den soziologisch bestimmten Musikformen steht der Tanz an hervorragender Stelle. Hier sind die Spiegelungen stark und unmittelbar. Es bedarf keines Zwischengliedes mehr, wie der Dichtung; dennoch steht die Musik in unmittelbarster innerer Bindung an den tänzerischen Vorgang. Dieser ist es, der in seinen zeitlichen, nationalen und soziologischen Verknüpfungen auf das feinste reagiert. So steht der Tanz von diesem Blickpunkt aus in einer mittleren

Zone zwischen der Vokal- und der reinen Instrumentalmusik. Von seinen vielgestaltigen Wandlungen sollen hier nur einige angedeutet werden. Die Gegensätze, in denen auch seine verschiedenen gesellschaftlichen Ordnungen reflektieren, liegen in der tänzerischen Ausführung, in der musikalischen Substanz, in der verschiedenen Spannung zwischen Melodik und Rhythmus, Polyphonie und Klang. Im 15. Jahrhundert gehört der Tanz in den Bereich der Spielmannsmusik. Eine seiner Wurzeln ist das Volkslied, welches der Spielmann in freier Improvisation als geschrittenen *Dantz* und gesprungenen *Hupfauf* abwandelt. Der sich hieraus ergebende Gegensatz zwischen Zweischlag und Dreischlag bleibt bestehen; er kehrt in allen Ländern und in allen soziologischen Räumen wieder: in Italien als Passamezzo und Saltarello, in Frankreich als Pavane und Gaillarde, und er vergeistigt sich in der späteren Suite zur Allemande und Courante. Aber die Kräfte, welche hinter diesen Verwandlungen stehen, wechseln. Schon in der deutschen Orchestersuite des beginnenden 17. Jahrhunderts stehen wir vor einer Fülle von Graden und Möglichkeiten zwischen einer anspringenden tänzerischen Musik und einer von innerer Dynamik geladenen Polyphonie, wie sie etwa Scheins Suiten erkennen lassen. In beiden Fällen ist es auch hier das deutsche Bürgertum, welches den Tanz trägt. Dieser wird zum Zeichen einer gesicherten Ordnung, eines festen in sich ruhenden Lebensgefühls, eines äußeren und inneren Reichtums.

Inzwischen ist aber schon eine Spaltung eingetreten, die den höfischen Tanz gegen den bürgerlichen abgrenzt. Die höfische Pavane, die aus der alten Estampida herauswächst und in feierlicher zeremonieller Form, oft mit Fackeln oder Lichtern, geschritten wurde, findet ihren Ausdruck in einer schweren, oft polyphonen Führung der Stimmen. Im Vergleich zu ihr ist der bürgerliche Tanz straffer, melodisch betonter, klanggebundener. Wiederum ein Gegenbild haben wir in dem französischen Ballet des 18. Jahrhunderts. Der höfische Tanz des Ancien Régime hat nichts mehr von der Kraft der alten Kulturen. Er verfeinert sich zum kleinen Schritt, zur gemessenen Bewegung; er erstarrt in der Geste, im Kompliment. Das alles spiegelt die Musik bis in die feinsten Nuancen. Wir sind nur um ein weniges von der reinen Instrumentalmusik entfernt, in welcher der Tanz nur noch gehört, aber nicht mehr ausgeführt wird. Diese musikalische Vergeistigung des Tanzes, die in Bach und Händel endet, hat natürlich auch rein musikalische Wurzeln, um deren Aufdeckung es sich hier nicht handeln kann. Es genügt festzustellen, daß sich gegen diese musikalische Umschmelzung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, besonders in Deutschland, gesunde Gegenkräfte zur Wehr setzen. Diese Musiker schreiben nun wieder wirkliche Tänze, Ländler, „Deutsche", die etwa bei Mozart zu einer so starken Verschmelzung von Tanz und Musik führen, daß der Unterschied zwischen einem Redoutentanz und dem Satz eines Divertimento beim ersten Eindruck gering erscheint. Diese Linie soll hier nicht weiter verfolgt werden. Sie ergäbe über den Walzer von Johann Strauß, der als Tanzform noch lange Zeit verdächtig bleibt oder sogar als

anstößig gilt, bis zum Jazz, der ein Jahrhundert später das gleiche Schicksal erleidet, ein ähnlich vielfarbiges, schillerndes Bild, welches alle Spiegelungen der Gesellschaft und ihrer Wandlungen einfängt.

Die Spiegelungen der Instrumentalmusik liegen verborgener. Es fehlen ihr die unmittelbaren Haftpunkte, die in der Vokalmusik durch den Text gegeben sind. Daher werden diese feineren Reflexe auch leicht übersehen. Dennoch liegen ihre Bindungen nicht nur im Bereich der Ausführungspraxis, sondern übergreifen in die Strukturgesetze des Kunstwerks. Wenn Gabrieli zu Beginn der begleitenden Einstimmigkeit die Gesetze der doppelchörigen Motette in seiner berühmten *Sonata pian' e forte* auf die Instrumentalmusik überträgt, so entsteht ein festliches, im Klang verwurzeltes Werk, in welches der Kirchenraum einschwingt, für den es bestimmt war. Hinter der feierlichen, unpersönlichen Diktion des Werkes sind auch die Menschen spürbar, an die es sich wandte: eine große, in sich undifferenzierte Gemeinschaft. In dieser Wechselwirkung zwischen Werk und Hörer ließe sich nun die gesamte Entwicklung der Instrumentalmusik untersuchen (diesmal in umgekehrter Fragestellung wie am Anfang, also von der Gegebenheit des Werkes aus). Wir spüren hinter einer Triosonate von Corelli oder Händel ebenso den kleinen, ausgewählten Menschenkreis wie hinter dem Flötenkonzert Friedrichs II., hinter einer Instrumentalmusik Telemanns oder Rosenmüllers den Geist der studentischen Collegia musica, hinter einer Turmsonate von Pezel eine Gemeinschaft einfacher, frommer Bürger. Die Fragestellung wird schwieriger in einer Zeit, in welcher das durch den Druck verbreitete Werk seine unmittelbare Wurzel im Boden bereits verloren hat. Hier rückt auch der Bereich der Spiegelungen nach innen. Aber gerade hier gilt es, auch die immer als zeitfern verkannte Musik in den lebendigen Beziehungen zu ihrem historischen Lebensraum zu sehen. Man könnte an ein Werk wie die Klaviersonate in G-dur von Haydn denken, die aus einem Streicherdivertimento entstand und deren erster Satz *Allegretto innocente* überschrieben ist. Dieses *innocente* ist eine Maske: es läßt sich vielleicht auf den liedhaften Anfang des Satzes beziehen, aber nicht mehr auf seinen zweiten Teil, in welchem aus einem fast sinnlosen Spiel mit der Endung Klänge und Rhythmen mit einer vulkanischen Gewalt hervorbrechen. Das ist zwar ähnlich wie in der großen F-dur-Klaviersonate Mozarts von 1778 (Köchel 332) mit ihrem jähen Umschlag von heiterem Spiel in schweres, dunkles Pathos. Aber während bei Mozart die Spannung der Kontraste aus der Aufgebrochenheit eines Themas zu begründen ist, treffen die Gegensätze in Haydns Werk ohne jede sichtbare Begründung aufeinander. Das Gemeinsame bleibt das scheinbar heitere Spiel auf einem unterhöhlten Grunde, aus dem plötzlich Flammen hervorbrechen; sollten die Erschütterungen der größten Revolution unserer neueren Geschichte nicht auch, gleich der Ausschlagnadel des Seismographen, in der feineren Sprache der Instrumentalmusik spürbar werden? Freilich sind solche Spiegelungen nur sehr vorsichtig in Worte zu fassen; denn wir stehen bei ihnen an der Grenze des Beweisbaren.

Spiegelungen sind ein passives Geschehen, wahrnehmbar nur für den, welcher sie zu sehen vermag. Darin liegt ihr Gegensatz zu dem letzten Punkt unserer Fragestellung: den soziologisch bestimmten Einwirkungen auf das Kunstwerk. Hier erscheint die soziologische Bindung nicht als Reflex, sondern als aktive Kraft. Ihre Einwirkungen sind greifbar im Sinne von Deformationen, also wesentlichen, umbiegenden Veränderungen eines ursprünglichen Sachverhalts oder von selbständigen, oft eingeschobenen Teilen des Werkes, die aus seiner eigenen Gesetzmäßigkeit nicht mehr zu erklären sind. Denn hier liegt zugleich die Wurzel unserer Problemstellung: die Entwicklung einer Kunstform vollzieht sich in eigenem Rhythmus und nach eigenen Gesetzen; sie ist lebensfremd, esoterisch. Das ist ein Merkmal, welches auf die Musik, die ungegenständlichste Kunst, besonders zutrifft. Nun tritt das Kunstwerk in ein natürliches Verhältnis zu den Empfangenden. Für große Strecken der Entwicklung bleibt dieses Verhältnis im Einklang, zu anderen Zeiten wird dieser Einklang gestört. Es treten Spannungen auf, Krisen, sogar Revolutionen. Sie sind es, deren Niederschlag im Kunstwerk unmittelbar erkennbar wird. Sie liegen vor allem im Bereich des Stils, erstrecken sich aber bis in die Wurzeln der Sprache hinein. Im Gegensatz zu allen früheren Beobachtungen ist der Zusammenhang zwischen musikalischer Aussage und soziologischer Bestimmung unmittelbar von der Musik aus greifbar. Darin besteht der Gegensatz zu allen vorher aufgestellten Verknüpfungen, welche mittelbaren Charakter tragen.

Solche Einbruchstellen der soziologischen in die musikgeschichtliche Fragestellung bestehen in allen Zeiten der Entwicklung. Es kann sich auch bei ihnen nur darum handeln, einige charakteristische Belege zu nennen, ohne hier Einzelheiten nachzugehen. Wenn wir vorher sahen, daß sie sich unmittelbar aus den Spannungen zwischen dem Werk und dem Empfangenden ergeben, so ist damit zugleich eine Richtung angedeutet. Die soziologischen Krisen der Musikgeschichte liegen fast immer in einer Betonung des Einfachen, Volkstümlichen. Gerade hierin wird die Abwehrstellung der Empfangenden sichtbar. Entweder wehren sie sich aus eigener Kraft, und hier ist das Volkslied ihre stärkste und natürliche Waffe, oder der Komponist schreibt bereits für sie, gleichsam in ihrem Auftrag. So kommt es, daß die Entwicklungen im einzelnen völlig parallel laufen.

Unter den Formen der Musikgeschichte ist die Oper von ihren Anfängen an am stärksten soziologischen Spannungen ausgesetzt. Schon ihre Entstehung, ein Versuch zur Wiederherstellung der antiken Tragödie, steht unter dem Gesetz einer soziologischen Ausschließlichkeit und bleibt Eigentum eines kleinen Kreises geistiger Aristokraten. Die Rolle, welche sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts spielt, erscheint als geradlinige Fortsetzung der Ideen der Renaissance. Sie ist ein höfisches Repräsentationsstück, in welchem das Drama nur ein Mittel ist, ein farbiges und glänzendes Bühnenspiel zu verwirklichen. Die soziologischen Ausschlagwinkel der Operngeschichte sind stärker als die

aller anderen musikalischen Formen; sie sind nach der höfischen und nach der volkstümlichen Seite hin zu allen Zeiten der Entwicklung eindeutig bestimmt. Im Anfang des 17. Jahrhunderts ist ihr Charakter als höfisches Festspiel so stark ausgeprägt, daß sogar die antike Fabel zu einem glücklichen Ende umgebrochen wird. Orpheus bringt seine Eurydike, ohne sich umzusehen, wohlbehalten ans Tageslicht. Da konnte dann der Huldigungschor an den fürstlichen Protektor des Spiels angeschlossen werden, ohne daß es einen Riß gab. Ähnlich lag es beim Ballet, das in den deutschen Hofopern um 1700 nach französischem Muster die Aufführung beschloß. Die Textbücher, an denen gelegentlich noch Spuren tropfender Kerzen zu sehen sind, gaben „die Personen des Ballets" in der strengen Folge des Hofzeremoniells an, in welcher sie die Bühne zu betreten hatten. Die Musik, mit oder ohne Zusammenhang mit der Oper, ist nur aus ihrer Bestimmung heraus zu begreifen.

Auf der anderen Seite wird die Oper zum Volksstück. Das wird in der venezianischen Oper um die Mitte des 17. Jahrhunderts zum ersten Male sichtbar: dem Spiel der Helden tritt das Buffospiel der Commedia dell'arte, die Callot in seinen prachtvollen Stichen festgehalten hat, gegenüber. Schon hier steht der liedhafte Einschlag der Buffosphäre dem anderen Bereich der dramatischen Musik gegenüber. Noch verschmelzen beide zur Einheit. Aber je mehr die Oper zur Volksoper wird, um so stärker muß sie dem Geschmack ihrer Hörer Rechnung tragen. In den Opern Reinhard Keisers, die er um die Wende des 18. Jahrhunderts für Hamburg schrieb, sinkt die Arie gelegentlich bis auf das Niveau des Gassenhauers herunter. Gerade wenn man im Bereich der frühdeutschen Oper ein höfisches Werk und eine Volksoper miteinander vergleicht, treten die Gegenflächen zu äußersten Spannungen auseinander. Diese werden so stark, daß sie zu selbständiger Fassung drängen. So stellt sich im 18. Jahrhundert in Italien das Intermedium oder Intermezzo, welches zwischen den Akten der großen Oper aufgeführt wird, als volkstümliches Buffospiel gegen das konventionelle Pathos der Oper (Pergolesi: *La Serva Padrona*). In Frankreich und Deutschland tritt das Singspiel an seine Stelle. Sein Schöpfer, J. J. Rousseau, will dem repräsentativen höfischen Spiel ein wirkliches Volksstück entgegenstellen. Seine Singspiele entstehen aus einer bewußten soziologischen Erkenntnis heraus. Nach französischem Vorbild verhelfen die deutschen Komponisten Standfuß und Hiller dieser Gattung bei uns zu schneller Verbreitung. Schon die Titel kennzeichnen die soziologische Situation: *Ninette à la cour,* Lottchen am Hofe: das ist das Mädchen aus dem Volke, welches allen Verführungen hochgestellter Personen tapfer widersteht und sich mit seinem wirklichen Volkslied *(Als ich auf meiner Bleiche manch Stückchen Garn begoß)* in die Herzen der Zuhörer singt. Noch Mozarts Zauberflöte, später Webers Freischütz spiegeln in abgewandelter Form diese Gegensätze. In der Zauberflöte steht die Koloraturarie der Königin der Nacht auf der einen Seite, während Papagenos einfache Lieder die Gegenseite vertreten. Im Freischütz hat

sich das Gewicht der beiden Zonen verlagert, und der am Ende der Oper auftretende regierende Fürst Ottokar erscheint als unwirkliche Figurine, gemessen an den von Leben überquellenden Menschen aus der Zone des Försterhauses. In diesem Zusammenhang erscheint auch das Verhältnis des Don Giovanni zum Figaro unter soziologischer Perspektive: im Figaro, der Revolutionskomödie von Beaumarchais, haben sich die Vorzeichen gewandelt; Graf und Gräfin sind zu Gegenspielern geworden. In der bürgerlichen Musik des 19. Jahrhunderts treten die Gegensätze zurück. Die Musik, welche in großem Umfange Besitz des gehobenen Bürgertums geworden ist, lebt in einem gesicherten, nach „unten" hin fest abgegrenzten Kreise. Die Volksliedbewegung des Jahrhunderts trägt den Charakter einer Renaissance, und als sie, sehr spät, auch auf die Musik übergreift, konnte es sich nur noch darum handeln, ein verklungenes Liedgut vor der Vergessenheit zu bewahren.

Wenn am Anfang dieser Untersuchungen ausgesprochen wurde, daß sie ihr Lebensrecht aus der Gegenwart nehmen, so ist dabei an Probleme der Neuen Musik gedacht. Diese löste sich anfangs zwar stilistisch von dem Erbe der Romantik und des Impressionismus, ohne jedoch ihre abseitige, lebensfremde Haltung aufzugeben. Später tritt eine soziologische Krise ein, deren Auswirkungen in Deutschland besonders stark spürbar werden. Hatte die Neue Musik in ihrer Dissonanzenfreudigkeit und ihrer oft parodistischen Vitalität zunächst den Bürger erschreckt, so wirbt sie in dieser zweiten Phase um ihn. Es entsteht leicht spielbare Gebrauchsmusik; Einfachheit wird zum Gesetz. Zum ersten Male, mindestens seit Schumanns Jugendalbum und Kinderszenen, sind es die führenden Komponisten, die sich nicht nur an den Liebhaber, sondern sogar an die Jugend und das Kind wenden. Das ist die Bedeutung der Schuloper, wie sie von Weill *(Jasager)*, Hindemith *(Wir bauen eine Stadt)* und anderen geschrieben und wirklich von Kindern gesungen und gespielt wurde.

Es geht bei dieser Musik nicht nur um das Problem der Darstellbarkeit durch Laien. Die Technik ist nur das sichtbare Zeichen für den Geist. Die Bedeutung des Schnittpunktes der Entwicklungslinien Hindemiths mit der Jugendmusikbewegung geht weit über die Musik hinaus. Ein Symbol jener Zeit ist das Lehrstück: das Kunstwerk unterwirft sich einer Idee, meist ethischer Art. Seine soziologische Dynamik weitet sich zu äußersten Spannungen. Gegenteil des Lehrstücks ist die Gesellschaftskritik durch die Kunst. Die bildenden Künste haben sie immer in irgendeiner Form gekannt (Goya, Daumier, Dix, Grosz). Die Musik stellt sich neben die zeitgenössische Dichtung und Graphik. Auch hier stehen neben den zersetzenden ebenso starke aufbauende Kräfte; die Arbeiterchor-Bewegung erweist die gemeinschaftsbildende Kraft der Musik auf breitester Grundlage.

Ein Blick auf den hier zurückgelegten Weg zeigt die ständige Durchdringung stilgeschichtlicher und soziologischer Zusammenhänge. In den einzelnen Phasen der Musikgeschichte in verschiedener Stärke spürbar, erscheint die soziolo-

gische Fragestellung als eine wesentliche, oft entscheidende Brücke der Erkenntnis. Sei es, daß sie den Lebensraum des Kunstwerks nach einer Seite hin unterbaut, in welche die musikgeschichtliche Untersuchung nicht mehr hineinreicht, oder daß sie überhaupt allein imstande ist, auf Fragen zu antworten, die uns das Kunstwerk in allen Zeiten der Entwicklung stellt.

An neuerer Literatur zu dem behandelten Thema wäre anzuführen:

a) zur Soziologie der Musik:

H. Reinold, *Zur Bedeutung musiksoziologischen Denkens für die Musikgeschichte,* Festgabe zum 50. Geburtstag von K. G. Fellerer, 1952 (maschinenschriftlich), S. 67 ff.
W. M. Berten, *Musik und Mikrophon,* 1951.
E. Preussner, *Die bürgerliche Musikkultur,* 2. Aufl. 1950.
S. Borris, *Soziologische Musikbetrachtung,* Das Musikleben 1950.
H. Engel, *Soziologie des Musiklebens,* Musica 1949.
E. Laaff, *Das heutige Musikleben,* Das Musikleben 1948.

b) zur Sozialgeschichte der Musik:

W. Gurlitt, *Bach in seiner Zeit und heute,* Bericht über die wissenschaftliche Bachtagung Leipzig, 1950.
E. Rothacker, *Bausteine zur Kultursoziologie,* in *Gegenwartsprobleme der Soziologie,* Vierkandt-Festschrift 1949.
E. J. Dent, *Händel und die heutige Welt,* Musica 1947.

Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert

von

ROLF DAMMANN

Die isorhythmische Motette stellte im 14. Jahrhundert die repräsentative Großform der französischen Ars nova-Epoche dar und behielt diese einzigartige Vorrangstellung bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts. Sie ist die grandiose Manifestation mittelalterlich-spekulativer Musikanschauung, und es heißt von ihr:

> „Cantus autem iste [motetus] non debet coram vulgaribus propinari, eo quod eius subtilitatem non animadvertunt nec in eius auditu delectantur, sed coram litteratis et illis, *qui subtilitates artium sunt quaerentes*. Et solet in eorum festis decantari ad eorum decorationem, quemadmodum cantilena, quae dicitur rotundellus, in festis vulgarium laicorum“ [1].

Der präexistente und nach zahlhaften Gesetzen geregelte Tenor (T) war ursprünglich „illa pars, *supra* quam omnes aliae fundantur quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum“ [1]. Er vermochte kraft seiner mathematisch-rationalen Ordnung das Gefüge der anderen Stimmen vorauszubestimmen, ihnen das Maß zu setzen und ihren Verlauf zu prästituieren: „Eas (partes) regulat et eis dat quantitatem, quemadmodum ossa partibus aliis“ [1].

Als konstruktiver Sinnträger der Motette wurde er im frühen 15. Jahrhundert gestützt und klanglich verstärkt durch den Contratenor (CT) oder einen T II. Der mit eigenem Text versehene Motetus hatte vielfach den T textlich zu kommentieren und stellte den inhaltlichen Bezug zu dem bestimmten weltlichen oder kirchlich-politischen Anlaß her, und der oftmals auch noch mit einem eigenen Text versehene Superius (früher Triplum) überwölbte und „schmückte“ als oberste Stimme den musikalischen Bau. Die Mehrtextigkeit war ein wesentliches Charakteristikum dieser Motette („. . . habens plura dictamina“) [1]. Jeder der Stimmen kam auch das ihr eigene Bewegungsmaß zu. Eine jede stellte eine bestimmte rhythmische, „zeitliche“ Seinsweise dar. Die lebhafteste Stimme war der Superius, in der burgundischen isorhythmischen Motette stark liedhaft bestimmt durch kurze, übersichtlich-plastische und gruppenrhythmisch geglie-

---

[1] Johannes de Grocheo, *Der Musiktraktat des J. d. G.*, hg. von E. Rohloff, Leipzig 1943, S. 56–57.

derte Melodieabschnitte mit weitgehend isomelischer[1] Struktur, und er war somit von höchst beweglicher, kolorativer und ornamentaler Prägung. Er bildete zusammen mit dem weniger lebhaften Motetus den Oberstimmenbau.

Der Unterstimmenbau des T und CT bzw. T II bewahrte vorerst die stetige, unsinnliche und objektive, nach zahlhaften Konstruktionsgesetzen geordnete Grundlage, die Unwandelbarkeit und Integrität. Die Motette war stimmlich geschichtet. Ihr eignete ein echt mittelalterlich rang-mäßig gestufter, „gradualistischer" Aufbau einer heterogenen Klangstruktur, die im Prinzip spätgotischer „Spaltklangordnung" (Besseler) ihre konsequente und sinnentsprechende Verwirklichung fand.

Bei allen modernen Errungenschaften der Dufay-Zeit blieb dennoch diese *diversitas* der Stimmen, zumindest die klangliche Trennung in Ober- und Unterstimmenbau (wenigstens vorläufig) gewahrt. Es blieb die streng zahlhaft-rationale Einteilung des rhythmischen Geschehens in dem Unterstimmengefüge, es blieb die zahlhafte Ordnung der „Zeitlichkeit" und der „Räumlichkeit", und es blieb der transzendente Sinnbezug des T-C. f., des *fundamentum* (Grocheo) oder *fundamentum relationis* (Tinctoris).

Das Prinzip der *Zahl,* das den C. f. bestimmte und ihm seine *quantitas* setzte, gründet im pythagoräisch-(neu)platonischen Denken und wird in dem oft zitierten Satz „Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuisti"[2] in seiner universalistischen Bedeutung ausgesprochen. Die Vorgegebenheit dieses zahlhaft disponierten C. f., der in der kosmologisch-quadruvialen Komponente mittelalterlicher Musikanschauung sein eigentümliches Wesen erkennen läßt, vermochte sich mit dem im Spätmittelalter im Choral-Fragment gegebenen theologischen Prinzip ebenso wie mit einer aus der Musica vulgaris-Sphäre übernommenen und durch zahlhafte Ordnung in den Grad höchster *subtilitas* erhobenen *materia* zu einer welthaft-umspannenden und daher bruchlosen Einheit zusammenzufügen.

Wurde die Musikanschauung des 14. und zunehmend die des 15. Jahrhunderts auch von stark „realistischen" Zügen durchdrungen, wurden vielerlei neue, zukunftsträchtige Momente musikalisch lebendig und gewannen sie auch Zugang in den Bau der isorhythmischen Motette, so erwies dennoch das spätmittelalterliche symbolhafte Denken seine starke Wirksamkeit in der nach *numerus* und *mensura* angelegten Großform der isorhythmischen Motette, die *ratione perpensa* und *imperio speculationis* ein musikalisches, klingendes Abbild, ein wahrhaftes

---

[1] H. Besseler, *Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Potsdam 1931; AfMw VII und VIII; ferner *Erläuterungen zu einer Vorführung ausgewählter Denkmäler der Musik des späten Mittelalters* in *Bericht der Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst,* hg. von W. Gurlitt, Augsburg 1926, S. 145.

[2] *Lib. Sap. Salom.* 11, 22, – in der deutschen Musiktheorie noch bis in das 17. und frühe 18. Jahrhundert zitiert. Vgl. auch Jacobus von Lüttich: „Deus omnia fecit in numero, pondere et mensura" (W. Grossmann, *Die einleitenden Kapitel des Speculum Musicae,* Leipzig 1924, S. 75).

speculum darstellte von *proportio, ordo* und *concordia omnium.* In diesem abbildhaften Wesensstand lagen auch die klangliche Schönheit der Concordanzen und die stimmlich-rhythmischen Verlaufsweisen begründet. Die *euphonia* wollte im Wissen um diese Bezugswirklichkeit gehört werden. Die isorhythmischen Motetten Dufays stellten eine geradlinige Weiterführung der zentral-französischen Ars nova-Motette Vitrys und Machauts dar. Sie bewahrten im Schaffen Dufays selbst bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts noch ihre hervorragende Stellung.

Die isorhythmische Motette erfuhr auf ihrem geschichtlichen Wege im Verlauf des 15. Jahrhunderts tiefgreifende Umwandlungen, die den zunehmenden Abbau ihrer mittelalterlich bestimmten Form erkennen lassen. Wir vergegenwärtigen diesen Vorgang, um in die geschichtliche Situation Josquins zu gelangen:

1. Der *Ober*stimmenbau wird verändert. Die isorhythmische Konstruktivität, die in der Ars nova-Motette des 14. Jahrhunderts auch den Oberstimmenbau weitgehend beherrschte, wird aufgelöst und durch ein isomelisches Strukturprinzip ersetzt. Damit ist der strenge rhythmisch-rationale Verlauf aufgegeben und an Stelle dessen ein melodisches Verfahren getreten. An Stelle des *Rhythmisch-Zeitlichen* tritt das *Melodisch-Räumliche.* Die isorhythmische Motette ist im Oberstimmenbau ihrer „Starrheit" entledigt.
2. Der *Unter*stimmenbau wird verändert. Die anfänglich prinzipiell verschiedenen, den T bestimmenden Strukturgesetze, *color* und *talea,* werden identifiziert. Diese vereinheitlichende Umprägung findet theoretisch ihre ausdrückliche Bestätigung bei Tinctoris, für den der grundsätzliche Unterschied zwischen beiden Begriffen nicht mehr besteht. Das Rhythmisch-Bestimmende, die Dominanz des *talea*-Prinzips, seine die *colores* überschneidende Prägekraft ist aufgegeben zugunsten einer Gleichgewichtigkeit rhythmischer und melodischer Elemente, – ein Schritt also „zugunsten" des melodischen Prinzips.
3. An Stelle der Wiederkehr eines langmensurierten C. f.-Fragments, einer zahlhaft angelegten Struktur einzelner C. f.-Töne, kann die Zugrundelegung eines zusammenhängenden melodischen Gebildes treten. Damit ist die mathematische Grundlage des C. f. weitgehend gewichen und an seine Stelle ein melodisch-konstruktives Gerüst getreten, das der musikalischen Gesamtanlage als Richtschnur gilt und in jeder pars die Mensur wechseln kann.
4. Ein weiterer Schritt ist der Verzicht auf den Wechsel der Mensuren. Die Einzelteile, die durch die proportionale Wiederkehr des C. f. auf feste Zahlenverhältnisse angelegt waren (z. B. Dunstaple: *Veni sancte spiritus* 3:2:1 oder Dufay: *Nuper rosarum flores* 1436 ○C ¢ Φ = 6:4:2:3) in ihrer mensuralen Grundlage, d. h. durch mensurbestimmte Größenordnung des C. f., erhalten gleiche Längenausdehnung. Damit rückt man weitgehend ab von den im mathematisch-spekulativen Musikdenken begründeten Proportionsstufen.
5. Die beiden *Ober*stimmen werden unter dem Einfluß der italienischen Caccia durch kurze Imitationen miteinander in Beziehung gesetzt, womit die ältere, geschichtete Rangordnung von ornamental-bewegtem Superius und weniger lebhaftem Motetus aufgegeben wird zugunsten einer stimmlichen Angleichung. Der heterogen-gestufte Klangaufbau wird homogen gestaltet.
6. Die *Unter*stimmen werden beweglicher. Sie sind entweder kanonisch miteinander verknüpft (burgundische Technik *T faciens CTem*) oder der CTb wird als weitere Kontrapunktstimme den beiden im eigentlichen Sinne diskantierenden Oberstimmen angeglichen und von unten her gegen den breiter mensurierten T-C. f. gesetzt, so daß dieser von drei nahezu gleichwertigen Stimmen umrankt erscheint, womit die der isorhythmischen Motette der Dufay-Zeit eigene, spätmittelalterlich gestufte Spaltklangordnung (bewegliche Oberstimmen und zahlhaft konstituierter, einen statischen Klang-Sockel bildender Unterstimmenbau)

aufgegeben ist und an Stelle dessen ein schon nahezu *achsenartig* angelegtes Klanggefüge tritt.

7. Das einleitende Oberstimmen-Bicinium verliert die Bedeutung, die es bei Dufay innehat. Die Stimmen setzen bei Josquin sukzessiv oder gar imitierend ein und bei Mouton bereits mit vollstimmigem Satz. Die strukturelle Funktion des Oberstimmenbaues als etwas in sich Sinnvolles und auf dem T-Sockel Aufruhendes fällt weg. Die Oberstimmen sind dann nicht mehr im alten Sinne mit eigenem Text versehene Bedeutungsträger, sondern sie sind Korrelate des CTb und mit ihm trabantenartig auf eine *Mitte* bezogene Kontrapunkte, die durch den Ausbau der Motette zur Fünfstimmigkeit (die schon bei Dufay zu finden ist und für Josquins isorhythmische Motetten mit der Sechsstimmigkeit zusammen das Normale darstellt) mit dem T-C. f. zusammen das stufenmäßig gegliederte Gefüge vollends verlassen und eine *klangsymmetrische Achsenstruktur* herstellen. Zwei einander gleichwertige Unter- und Oberstimmen umlagern nunmehr „beiderseitig" die *mediale T-Stimme,* womit die isorhythmische Motette einen Weg von der Welt des *Discantus* zu der einer modernen *Kontrapunktik* zurückgelegt hat.
8. Die *Mehrtextigkeit* wird aufgegeben. Alle Stimmen werden auch textlich einander angeglichen. Häufig stellt der C. f.-Text den Anfang des den Kontrapunktstimmen zugrunde liegenden Textes dar und steht mit diesem *textlichen* Initium gleichsam für den ganzen Text.
9. Weiterhin verliert die mensurale Stufenordnung der Stimmen weitgehend an Bedeutung. Alle Stimmen haben oft gleiche Mensur, und der C. f. erhält einen der Rhythmik der Kontrapunkte stark angenäherten Verlaufscharakter. Damit ist dann der Abbau des mathematisch geordneten Gefüges, d. h. der Proportionen, auch in der *Klang*struktur eingetreten.
10. Die kontrapunktierenden Stimmen werden in zunehmendem Maße vereinheitlicht durch imitative oder quasi-imitative Behandlung.

Der allmähliche Abbau der mittelalterlichen Prinzipien ergreift die gesamte Anlage der isorhythmischen Motette. Man löst sich mehr und mehr aus den quadruvialen Bindungen, von den durch *numerus* und *mensura* bestimmten Gesetzen und zerstört somit die gewaltige Symbolform mittelalterlich-spätgotischer Musikwirklichkeit. Die zahlhaft geordnete Präexistenz des C. f., seine Unantastbarkeit und über sich selbst hinausweisende: transzendente und abbildhafte Bedeutung wird von einem tiefgreifenden Humanisierungsvorgang erfaßt. An Stelle der mittelalterlichen Prinzipien treten allmählich die neuen Bestrebungen zur gegenseitigen Angleichung der Stimmen. Die Kontrapunkte werden gespeist von gleichen rhythmischen und (evtl.) melodischen Kräften, während der C. f. seine ursprüngliche Symbolbedeutung einbüßt und zu einer konstruktiv-zweckmäßigen und kompositorisch-rationalen Stimme wird.

Die aufgereihten Momente des Abbaues der mittelalterlich-isorhythmischen Motette – von denen hier nur einige wichtige vorgebracht wurden – treten auch im 16. Jahrhundert selten alle zugleich, vielmehr fakultativ auf. Aber sie weisen in die *Richtung,* in der die *weitgehend individualisierten Lösungen* liegen, die im folgenden an einigen geschichtlich bedeutsamen Spätformen der isorhythmischen Motette von Josquin bis Willaert gezeigt werden sollen.

NB. Wenn im folgenden von „isorhythmischer Motette" gesprochen wird (womit dann für die hier in Frage stehende Zeitstufe stets *isorh. Tenor*-Motette gemeint ist), so geschieht dies, um die Bedeutung der geschichtlichen Kontinuität dieser so stark traditionsgebundenen Form immerfort gegenwärtig sein zu lassen.

Wir gehen aus von der 6st. Motette Josquins[1] *Ave nobilissima creatura* (34). Der C. f. hat einen eigenen Text (*Benedicta tu* = Infra Hebdomadam I. Adventus, Fer. V: Ad Bened.). Damit steht die Motette in der Tradition der spätmittelalterlich-isorhythmischen Motettenkunst. Der C. f. ist jedoch zur Achsenstimme geworden und hat seine Fundamentalbedeutung aufgegeben. Er stellt die *Mitte* dar, um welche die fünf übrigen Stimmen sich trabantenhaft bewegen und an die sie gebunden sind. Es sind dies Sup. – A I – A II – T (= C. f.) – B II – B I. Diese fünf kontrapunktierenden Stimmen sind einander völlig gleichwertig. Der gradualistische Klangaufbau der spätgotisch-isorhythmischen Motette ist also gänzlich gewichen, stattdessen erscheint eine Klangstruktur, in der fünf Stimmen um eine Mitte – dem *tenor*-C. firmus – gesammelt sind. Die Außenstimmen bewegen sich teils imitatorisch, teils schließen sie sich blockartig zu mehreren zusammen, teils bewegen sie sich melismatisch, teils auch in syllabischer Deklamation. Die Vielheit dieser Techniken findet ihre Einheit in dem T-C. f., der das Motettengefüge nach festem Maß ordnet.

Der prima (I) pars liegt die rhythmisch zubereitete Antiphon im Modus minor perfectus cum tempore imperfecto diminuto zugrunde. Erst nach 48 diminuierten Brevis-Pausen setzt der C. f. ein. Es ergibt sich im Wechsel von Pausen- und Noten-tactus der Aufbau:

48 – 18□ – *6* – 12□ – *6* – 15□ – *9* – 15□

Der C. f. hat gegenüber den Außenstimmen eine eigene Langmensur, während die Kontrapunkte im ¢ verlaufen, und behält eine solche auch für die erste Durchführung im II. Teil bei: Er erklingt zunächst im Modus minor imperfectus cum tempore imperfecto diminuto und dann im Tempus imperfectum diminutum, womit schließlich die rhythmische Differenzierung von C. f. und Kontrapunktstimmen völlig aufgehoben wird. Es ergeben sich in strenger Abwandlung der 1. T-Durchführung (Df.) in die 2. und 3. der Secunda (II) pars die Zahlenverhältnisse:

32 – 12□ – *4* – 10□ – *4* – 12□ – *6* – 12□

16 – 6□ – *2* – 5□ – *2* – 6□ – *3* – 6□

Hier treten gewisse Verschiebungen auf (so in Abschnitt 2, 3 und 4) innerhalb der Proportionen im Vergleich zur I pars: T-Df. 1 steht im dreiteiligen Maß, die 2. und 3. dagegen im Zweier-Rhythmus, wobei in den beiden letzten Durchführungen auch die Perfizierungen und Imperfizierungen der entsprechenden Notenwerte wegfallen, die in der 1. Df. gültig sind. Diese zahlenmäßigen Verschiebungen haben also ihre Ursache in den Gesetzen der Mensural-Rhythmik selbst. Damit ist das *Iso*rhythmische der T-Konstruktion jedoch problematisch geworden.

[1] Die in Klammern beigefügten Zahlen beziehen sich auf die Numerierung der Josquin-GA. [Motetten], hg. von A. Smijers.

Die Proportion der C. f.-Isorhythmie ist nach der Anordnung der Mensuren 𝅗𝅥· – 𝅗𝅥 – □ = 3 : 2 : 1. Dieses einfache Zahlenverhältnis veranschaulicht den Grundriß der Motette. Geblieben aus dem frühen 15. Jahrhundert ist die stetig sich verkürzende Form, die wir z. B. in Dunstables isorhythmischen Motetten finden. Die II pars enthält 2 T-Grundlegungen, dementsprechend die Mensuren um so kleiner werden: Die I pars umspannt 129, die II pars 141 tactus.

Der Motette *Huc me sydereo* (32) zu sechs Stimmen liegt als isorhythmisch zubereiteter T die Antiphon *Plangent eum* notengetreu zugrunde. Der C. f. hat damit einen eigenen Text, der mit dem Inhalt der Passionsmotette in engem Zusammenhang steht (Sabb. Sancto, AR 377). Beide Teile der Motette werden durch denselben C. f. konstituiert, der melodisch gleich, aber in verschiedenen Mensurierungen auftritt.

Zum Tempus imperfectum diminutum der Kontrapunkte erklingt der C. f. im T im Modus minor perfectus cum tempore imperfecto diminuto (= Tempus perfectum): drei ₵ □ -tactus werden zu einer perfekten Longa jeweils zusammengeschlossen. Ausschlaggebend für den rhythmischen Verlauf der Motette ist die ₵-Mensur. Diese zeitübliche Mensur, von der die Kontrapunkte beherrscht werden, gibt das Bewegungsmaß (◇) an, die diminuierte Brevis den tactus. Erst nach 16 Longa-Pausen (= 48 ₵ □) setzt der T mit der Antiphon ein. Es folgen vier Notenabschnitte, die jedesmal durch zwei Longa-Pausen (= 6 dim. Breven) voneinander getrennt sind.

Die Unregelmäßigkeiten treten schon in der I pars zutage: Während die Abschnitte a, c, d jeweils fünf Longa-Perfektionen messen, hat Abschnitt b („quasi unigenitum") eine Ausdehnung von nur vier perfekten Longae. Im Wechsel von Pausen- und Noten-Perfektionen ergibt sich der mathematische Aufbau:

16 – 5𝅗𝅥· – *2* – 4!𝅗𝅥· – *2* – 5𝅗𝅥· – *2* – 5𝅗𝅥·

In der II pars ist der C. f. in seiner Mensurstufe den Kontrapunktstimmen völlig angeglichen (₵ – ₵).

Die Unregelmäßigkeiten, durch die das Isorhythmische des T-Aufbaues „gestört" wird, ergeben sich nun jedoch aus der mensuralen Abwandlung der großen Dreier-Mensur in das kleine (dim.) Zweier-Tempus. Weil die im perfekten Modus übliche Perfektion der Notenwerte im ₵ wegfällt, ändern sich auch hier wieder die mathematischen Proportionen innerhalb des C. f.-Verlaufs. Im Wechsel von Pausen- und Noten-tactus ergibt sich im II. Teil die Ordnung:

16 – 5□ – *2* – 5□ – *2* – 6□ – *2* – 6□

War die Unregelmäßigkeit des Abschnitts b in der I pars eine offensichtlich bewußte Maßnahme Josquins, so liegt jene Veränderung der mathematischen Verhältnisse im II. Teil in den komplizierten Zusammenhängen der Mensuren selbst begründet, die das Isorhythmische des C. f.-Verlaufs problematisch werden lassen. Jedoch ist der C. f. für beide Teile der Motette mit seinen drei Grundlegungen notationsmäßig in e i n e r Fixierung darstellbar und nur durch verschiedene *Signa* rhythmisch abzuleiten.

Ab tactus 166 setzt im II. Teil die 3. T-Grundlegung ein, die wie die 2. im Zweier-Rhythmus steht. Es folgen

16 – 5◇ – *2* – 5◇ – *2* – 6◇ – *2* – 6⁺◇

und damit ergibt sich die Proportion 6 : 2 : 1, die den Gesamt-Bau der Motette reguliert. Die Notenwerte sind gestuft in ⊓˙ –□ –◇, womit die althergebrachte Verkürzungstechnik sich zu erkennen gibt. Dieser musikalischen Proportion steht die textliche Proportion 3 : 2 : 1 in den kontrapunktierenden Stimmen zur Seite.

Die Klangstruktur läßt die Mittellage des T-C. f. innerhalb der durch die sechs Stimmen gegebenen Umfänge erkennbar werden: Vom obersten C. f.-Ton bis zum obersten Ton des Superius besteht ein Abstand einer Oktave, ebenso vom untersten C. f.-Ton bis zum untersten Baßton. Der Abstand von der T-Finalis bis zur höchsten Superius-Grenze mißt eine Undezime, bis zum tiefsten Baßton eine Dezime.

Die einander völlig angeglichenen Kontrapunktstimmen, von denen der *Altus I vox* den großen Umfang von zwei Oktaven (g′- G) innehat und somit die tiefste Tongrenze der Bässe erreicht, läßt seine contra-tenorale Herkunft noch hörbar werden. Die Außenstimmen sind dem C. f. gegenüber selbständig, wie sie ja auch ihren eigenen Text tragen. Das Besondere jedoch liegt darin, daß sie den Text inhaltlich auf die verschiedenste Weise nachvollziehen:

So erfolgt ein Abstieg in allen Stimmen auf „descendere", der im Superius sogar eine Duodezime durchmißt (19 ff.). Das Wort „succurrit" wird durch Pausen-Einschübe syllabisch zerlegt („suc-cur-rit" im A Ip. 60 ff.). In breiter Semibreven-Deklamation werden die Worte „pungentem capiti" hervorgehoben und in ähnlicher Weise die Worte „lancea fecit amor". In scharfer Deklamation erklingt „verbera tanta pati" imitativ in allen Stimmen, – eine Gestaltungsweise, die Johannes Otto 1538 [1] mit eindrucksvollen Worten charakterisiert: „Sic . . . etiam in his libellis quam primam posuimus cantionem, commemoratio est beneficii per Christum exhibiti. Et si autem in versibus possit desyderari aliquid, tamen, quis *pictor* eam Christi faciem, suppliciis mortis subjecti, *exprimere tam graphice* potuit, quam modis eam expressit Iosquinus, cum tam apte repetit, hanc partem versiculi, verbera tanta pati . . . apparet hos artifices, tractatione sacrarum rerum, sancto spiritu ita afflatos esse, ut *cum ea gravitate et elegantia eas exprimerent,* qua decebat. Huic igitur Musicae contra Barbarorum calumnias patrocinamur, quae sacras res sic eleganter ornat, ut soni interpretis vice esse possint, *cum et gestum quasi pingunt* . . ."

Diese interpretativen Züge, die auf den *Wortsinn* eingehen, stehen gleichsam in polarer Spannung zu dem objektiv-mathematischen Verlauf des isorhythmischen C. f. Während dieser also weitgehend vom Prinzip der *Zahl* bestimmt ist, sind die Kontrapunktstimmen vom *Wort* abhängig.

Das ist der neue Sinn dieser isorhythmischen Motette Josquins: Die altertümliche Technik – der quadruvial-mittelalterlichen Tradition erwachsend – wird aufgegriffen und mit den neuesten Prinzipien der worthaften Auslegung zusammengebracht. Beide geschichtsmächtigen Elemente von Zahl und Wort, von *numerus* und *mensura* einerseits, *exprimere verbum* andererseits (dem in der italienischen Musiklehre des 16. Jahrhunderts bezeichneten *imitare le parole*) sind hier gleichzeitig wirksam. Diese eigentümliche Synthese von überindividuell-objektiver Seinsstruktur des C. f. und der stark humanisierten Prägung der Kontrapunktstimmen läßt die Spannung und Gegenspannung innerhalb

[1] Vorwort des *Secundus tomus novi operis musicae,* Nürnberg 1538.

jenes geschichtlichen Wirklichkeitshorizontes erkennen, dem die isorhythmische Motette Josquins erwächst.

Die Motette *Illibata dei virgo nutrix* (27) von Josquin läßt schon ein stärker säkularisiertes Strukturprinzip erkennen. Die Elemente der Isorhythmie (color und talea) sind hier zur Ostinato-Technik in einem moderneren Sinne geworden, womit der mathematische C. f.-Aufbau auch an Strenge und Konsequenz einbüßt.

Eine Folge von drei Tönen wird abwechselnd auf dem (in das *subtonium* transponierten) Hexachordum durum und Hexachordum naturale mehrmals in mensural-rhythmisch verschiedenen Abwandlungen angesetzt auf die Solmisationssilben *la-mi-la*[1]. Der C. f. weist also einen eigenen „Text" auf. In fünf T-Perioden wird dieses von Josquin frei erfundene Ostinato-Motiv auf den Stufen d′-a-d′ und g-d-g zugrunde gelegt in folgenden mensuralen Größenordnungen:

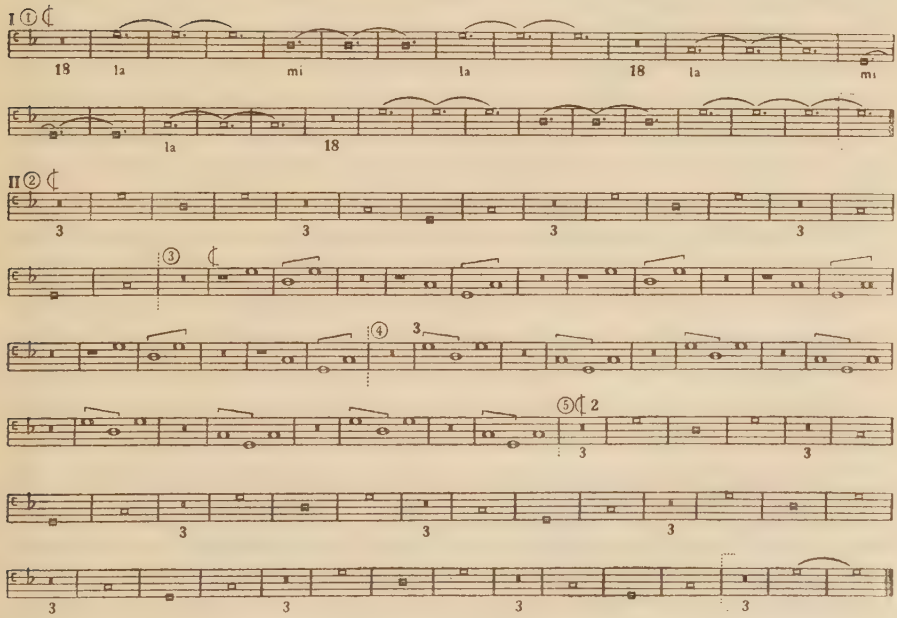
I. Teil 1) Modus minor perfectus cum tempore perfecto: ⊓̇

II. Teil 2) Tempus imperfectum diminutum : □

3) Tempus imperfectum diminutum : ◇

4) Proportio tripla : ◇

5) Diminutio dupla : □



[1] Es ist naheliegend, an den Namen *Maria* zu denken, der hier gemeint sein könnte.

Mit stetig zunehmender Verkürzung ergibt sich im Wechsel von Pausen-[1] und Noten-Einheiten folgender Aufbau:

1) *6* – 3 – *6* – 3 – *6* – 3
2) *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3
3) *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3
4) *1* – 1 – *1* – 1 – *1* – 1 – *1* – 1 – *1* – 1 – *1* – 1 – *1* – 1 – *1* – 1
5) *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3 – *3* – 3 – (+ *3* – 2)

Das Motiv erklingt also in den verschiedenen Durchführungen wie folgt:

1. Durchführung 3mal
2. Durchführung 4mal
3. Durchführung 6mal
4. Durchführung 8mal
5. Durchführung 8mal

Die wohl „strenge", aber doch im alten Sinne nicht mathematisch-konsequente Durchführungstechnik gibt die inneren Wandlungen dieses Motetten-Typus zu erkennen. Der T läßt sich nicht mehr aus einer einmaligen Notierung ableiten, sondern er muß für jede Durchführung neu aufgezeichnet werden, wenn nicht durch einen Canon die stets wechselnde Anzahl der Einsätze angesagt wird. Damit ist das Prinzip des nur einmal notierten isorhythmischen T-Aufbaues verlassen, das dann in den jeweils vorgezeichneten Proportionen realisiert wird und auf diese Weise die Wiederkehr des Gleichen, d. h. die Wiederkehr seiner selbst, verwirklicht. Die ein für allemal gültige Aufzeichnung des T, die für das Ganze des Motetten-Baues den unverrückbaren Grund legt, hat die universelle Bedeutung aufgegeben zugunsten eines partikularen Verlaufscharakters[2]. Josquin läßt das C. f.-Motiv in jeder Durchführung verschieden oft erklingen. Er disponiert für den jeweilig nächsten Abschnitt und weist ihm die Zahl der Wiederkehr seines Ostinato-Motivs immer erneut zu.

Die Ursache für solches Disponieren liegt jedoch wiederum beschlossen in den Mensurverhältnissen selbst: Die mensuralen Proportionen sind derart extrem gewählt, daß ein solcher Ausgleich in der Anzahl von Einsätzen der Ostinato-Motive vom Komponisten jeweils bestimmt werden muß. Würde das Motiv im ¢ 3-Abschnitt z. B. nur 3mal erklingen wie in der I pars, so zählte die Df. nur sechs Tripla-tactus. Die Zahlenverhältnisse, die sich aus den Mensuren der fünf Durchführungen ergeben, sind: 9 : 1 : ½ : ⅓ : ¼ (½) oder 108 : 12 : 6 : 4 : 3(6).

Der sich rhythmisch verkürzende Aufbau ist von früheren Vorbildern isorhythmischer Motetten her noch erkennbar: Die Mensurstufen werden immer enger. Um dieses auch in der Optik des Notenbildes folgerichtig in Erscheinung treten zu lassen, ist die 5. T-Df. in der Proportio quadrupla notiert und ver-

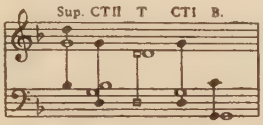
---

[1] Kursiv gedruckte Zahl = Pausen-Einheiten.
NB. In der 1. Df.: 3 × 3 = 9 bzw. 9 × 9 = 81 Noten-Einheiten.

[2] Kleinere „Konzessionen" in der Disposition des C. f. ergeben sich an den Schlüssen beider Motetten-Teile.

anschaulicht somit wenigstens signativ eine Verschnellerung gegenüber der vorhergehenden Proportio tripla. Effektiv jedoch ist eine Brevis in der Df. 5 gleich einer Semibrevis in der 3. Df. Hier werden die Hintergründe und *subtilitates* der Notationspraxis besonders erkennbar.

Der T liegt, eingeschlossen von zwei Contratenores mit gleichem Ambitus und von Superius und Bassus, als *Medialstruktur* im Zentrum des Klangraums. Er ist in der Fünfstimmigkeit die symmetrale Achse:



Die vier Außenstimmen, die ein figurales und z. T. motivisch-imitatorisches Eigenleben herstellen, tragen den geistlichen (nicht liturgischen) Text vor, der mit 12 Zeilen der I pars und mit 12 Zeilen der II pars zugrunde gelegt ist. Der akrostichische Text stellt in den Zeilen der I pars den Namen IOSQUIN D*es* PREZ vor. Damit erscheint Josquin *in persona*. Es handelt sich hier in gewissem Sinne um eine „Musiker"-Motette. Jedoch werden nicht etwa mehrere Komponisten katalogartig aufgereiht, wie dies in den eigentlichen Musiker-Motetten (weltlichen Charakters) zu geschehen pflegt, sondern nur der Eigen-Name des Komponisten liegt dem Text „zugrunde". Josquin verwendet die kunstvollen Techniken, die der Isorhythmie entstammen, wie es sich für eine zünftige Musiker-Motette geziemt. Wir haben es hier mit einer aus der Isorhythmie entwickelten Motette zu tun, die die Selbstherrlichkeit des „Ingenium Symphonetae Iodoci" allenthalben, bis in die eigenmächtige architektonische Struktur des ostinaten C. f.-Prinzips hinein, erkennbar werden läßt. Andererseits jedoch ordnet sich der Komponist in ein wenn auch stark säkularisiertes, so doch immerhin noch überindividuelles musikalisches Gefüge ein und hat in solcher Ordnung seinen gemäßen Aufenthalt.

Das ostinate Prinzip, nach dem der C. f. dieser Motette aufgebaut ist, erscheint aus der isorhythmischen T-Gestaltung abgeleitet. Ein rhythmisch zubereitetes Motiv wird im C. f. zugrunde gelegt und auf zwei verschiedenen Stufen des Modus wechselschichtig lokalisiert.

In den folgenden drei Motetten, in denen ein solches T-Motiv auf- und absteigend in der Art der *voces musicales* versetzt wird, bietet sich bereits ein sehr verändertes Bild: Die Ostinato-Technik erscheint in bestimmter Weise abgewandelt, ent-mathematisiert. *Forma et valor notarum et pausarum* werden nicht mehr in gleicher Weise von dem zahlhaften Gesetz erfaßt. Die rhythmische Gestalt des Motivs bleibt für die ganze Motette oder innerhalb eines jeden Motetten-Teils konstant. Das Motiv bleibt isorhythmisch, d. h. *forma et valor notarum,* – nicht mehr jedoch . . . *et pausarum.* Die Abstände, mit denen das Motiv einsetzt, sind nun (im Unterschied zu *Illibata dei*) jeweils verschieden, sowohl

innerhalb eines jeden Motettenteils wie auch im Vergleich der Teile zueinander. Die Wiederkehr des T-Motivs ist nicht mehr mathematisch ein für allemal festliegend.

Waren mit dem frei erfundenen C. f. und damit, daß der Komponist die Anzahl der Motiv-Einsätze des C. f. für jeden Mensur-Abschnitt festsetzte, schon zwei wesentliche Schritte im Sinne einer Humanisierung getan, so ist hier ein weiteres grundlegendes Moment in der isorhythmischen C. f.-Gestaltung säkularisiert, indem die Integrität des C. f. nahezu gänzlich aufgehoben und er seiner universalistischen Symbolbedeutung vollends entmächtigt wird. Nur noch die Motive *in sich* sind *iso*rhythmisch. Die übergreifende zeitlich-mathematische Ordnung jedoch, kraft derer ihr Auftreten ihnen zugewiesen wurde, ist aufgegeben. Der zeitliche Eintritt des Motivs liegt nun im Ermessen des Komponisten und wird von Fall zu Fall neu festgesetzt. Keine mathematische Gesetzlichkeit reguliert die Einsätze, sondern das Ingenium des Symphoneta verfügt über sie. Es liegt in seiner Macht, den Eintritt des C. f.-Motivs erfolgen zu lassen, oder ihn jeweils noch aufzuschieben.

In der 5st. Motette (37) *Miserere mei deus* (Ps. 50) versetzt Josquin im T II ein frei erfundenes Ostinato-Motiv mit den Worten *Miserere mei deus* (= 8 Töne-8 Silben) auf alle Stufen des phrygischen Tons[1]:

im I. Teil 8mal abwärts von e′-e (8mal 6 Noten-tactus),
im II. Teil 8mal aufwärts von e-e′ (8mal 6 Noten-tactus),
im III. Teil 5mal abwärts von e′-a (5mal 6 Noten-tactus).

Zu jedem Einsatz des Ostinato-Motivs bringen die Kontrapunktstimmen mit oft homophoner Deklamation die zwischen die Psalm-Verse eingeschobenen Worte *Miserere mei deus*. Sie korrespondieren also mit dem C. f.-Vortrag, indem sie jeweils auf ihn Bezug nehmen und verwirklichen die Wiederkehr des Gleichen auf ihre Weise in textlicher Hinsicht *refrainartig*. Die Motette, die in den Kontrapunktstimmen den gesamten Psalm-Text vorträgt, ist demnach strukturell begründet auf die akklamatorische Wiederkehr des durch sämtliche phrygischen Tonstufen gehenden Ostinato-Rufes im T II.

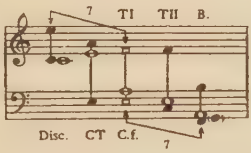
Der Ostinato-Ruf durchmißt den vollen Ton-Raum; er erfüllt die gesamte musikalische Seinswirklichkeit. Der Ruf ist aber nicht nur „allerorts", sondern auch zu jeder „Zeit" hörbar; er be-trifft den Menschen unablässig. Dieser Bezug auf den Menschen wird auch von Johannes Otto (1538) bezeugt: „. . . an quisquam tam negligenter audire potest, ut non simul toto animo, et mente tota feratur, ad sententiam Prophetae diligentius intuendam, cum et modi, ad affectus

[1] Der affektive Charakter des Phrygischen (vgl. *Del Sesto Modo* = h-e-H: „. . .o materie lamentevoli, che contengono tristezza, overo lamentatione supplichevole. . " Zarlino, *Ist. harm.* IV, 23) ist allgemein bekannt. Nach Glareans auf 12 Modi erweiterten Lehre ist dieser C. f. hypo-aeolisch, weil der T im III. Teil bereits auf a schließt. Dies jedoch ändert nichts an dem oben Gesagten.

illius, qui peccatorum magnitudine premitur, conformati sint, et *ista gravissima repetitio* qua misericordiam implorat, non sinat animum, aut ociose ista cogitare, aut non excitari ad spem fiduciae." Der Ostinato-Ruf ist für den Hörer im Hören erfaßbar. Überall und ständig gegenwärtig, gibt er als gewaltiges Memento den geistigen Hintergrund, auf dem der Psalm gehört werden soll.

Im Unterschied zu der Motette *Huc me sydereo,* wo die Kontrapunktstimmen interpretativen Charakter aufweisen, der C. f. jedoch – vom Worthaften unbeschadet (choralbestimmt) – streng zahlhaft verläuft und im Mathematisch-Objektiven sein Wesen hat, sind hier die affektiven Momente in den C. f. selbst einbezogen. Der C. f. hat einen interpretativen Sinn. Er stellt einen Bedeutungsgehalt ganz bestimmter Art dar, der im Psalm-Text begründet liegt, und erscheint somit hineingenommen in die im Wort objektivierte Aussage. Er ist von der konkreten textinhaltlichen Vorstellung bestimmt, in der sich die Summe des Psalms zentriert. Der Inhalt des Psalm-Textes hat im Wesen der C. f.-Konstruktion seinen thematischen Kern; er ist im C. f. gesammelt und verdichtet. Damit ist der geistige Zusammenhang von Kontrapunktstimmen und C. f. ein denkbar enger geworden. Der C. f. hat seinen mathematisch streng geregelten Verlauf aufgegeben, und der Sinn seines Verlaufs ist ein ganz bestimmter und unvertauschbarer geworden: Er liegt in der Sphäre des Textlich-Affektiven, im Bereich des *Wortes*. Die Wiederkehr des Gleichen, die nun nicht mehr in mathematisch geregelten Abständen erfolgt, widerspiegelt auch nicht mehr eine universelle Ordnung, sondern sie hat einen gleichsam „angewandten" Sinn mitbekommen, indem sie im Dienste des textlichen Sinngehaltes steht.

Mit seiner gleichnamigen Motette[1], deren Klangstruktur mit derjenigen Josquins übereinstimmt, indem der C. f. die symmetrale Achse bildet:



knüpft Ludwig Senfl unmittelbar an das Vorbild Josquins[2] an. Ein ebenfalls 8-tönig-syllabisches Motiv auf die Worte *Miserere mei deus* wird auf- und absteigend auf die verschiedenen Hexachordstufen versetzt:

im I. Teil 5mal aufwärts auf die Stufen e(mi)-f(fa)-g(sol)-a(re)-h(mi),
im II. Teil 5mal aufwärts auf die Stufen e(mi)-f(fa)-g(sol)-a(re)-h(mi),
im III. Teil 5mal abwärts auf die Stufen h(mi)-a(re)-g(sol)-f(fa)-e(mi).

---

[1] Diese und die nächste Motette in der GA. I. Teil, RD 13, Bd. 2, hg. v. W. Gerstenberg, Leipzig 1939; vgl. dazu H. Zenck, *Das Erbe deutscher Musik: L. Senfls Werke,* Göttinger Gelehrte Anzeigen, 202. Jg., Nr. 7, Juli 1950.

[2] Josquins Ps. 50 findet sich in dem von Senfl redigierten *Liber selectarum Cantionum,* Augsburg 1520.

Die phrygische Quint wird durchmessen, wobei das T-Motiv in der I pars 8, in der II pars 4 und in der III pars 7 tactus umspannt. Es ist also im II. Teil im Vergleich zum I. Teil verkürzt (◇) und im III. Teil rhythmisch neu konstituiert. Es bleibt innerhalb eines Motetten-Teils rhythmisch konstant.

Der wesentliche Unterschied zu der Bearbeitung Josquins liegt jedoch darin, daß Senfls C. f.-Motiv choralgebunden ist, indem der IV. Ton der Cantica-Psalmodie deutscher Fassung die T-Töne bestimmt. Diese chorale Bindung, die für Senfls Bearbeitung der frei und artistisch gehaltenen Motette Josquins gegenüber höchst bezeichend erscheint, konstituiert auch den Beginn des II. Teils, wo die Melodik (132–168) des Superius von der Choralsubstanz der Antiphon *Asperges me* (deutsche Fassung) durchdrungen wird. Obwohl Josquins Vorbild auf Senfl eingewirkt hat, ist der T-C. f., der hier in roter Farbe notiert[1] ist, im Unterschied zu Josquins Motette motivisch gleichsam zurückgebunden in die chorale Tradition. Ebenfalls von Josquins Motette wird das frei disponierende Einsatz-Prinzip des T-Motivs übernommen: Die Anzahl der Pausentactus wechselt innerhalb eines Motetten-Teils, innerhalb einer Durchführung[2]. Neuartig erscheint jedoch, daß die Kontrapunktstimmen in eine andere Mensur (Proportio tripla) abspringen, während der T „abwesend" ist. Damit gelangt ein neues Moment in die isorhythmische Motette: Die Pausen-tactus des T-C. f. werden „ausgenutzt".

Es ist das Prinzip der *varietas*, das auf dem Boden der C. f.-freien Motette Josquins seine kunstgemäße Verwirklichung fand und als ein Prinzip des bunten, vielheitlichen Wechsels der Setzweisen eine durchaus moderne Errungenschaft darstellt, die hier in die isorhythmische Motette einbezogen wird.

Das Prinzip der *varietas* war schon in Josquins isorhythmischer Motette verwirklicht, indem die Kontrapunktstimmen entweder interpretative Züge aufwiesen oder das Bedeutsame der eingeschobenen *Miserere*-Akklamationen mit meist homophon-deklamatorischer Rhythmik betonten. Senfl geht jedoch in der Gestaltung der Kontrapunktstimmen durch den Wechsel der Mensuren noch einen Schritt weiter. Aber immerhin geschieht dieses „Abspringen"[3] in die Proportio tripla während der *Pausen*-tactus des T, also zwischenzeitlich, interimistisch[4], und wird sogleich mit dem Einsatz des nächsten Motivs im C. f. aufgegeben, um die alte Ordnung wieder herzustellen.

Ähnlich verfährt Senfl in der Motette *Omnes gentes*. Auf g und c′ wird das ebenfalls im T I zugrunde gelegte C. f.-Motiv, das vom VII. Psalm-Ton deutscher Fassung substantiell bestimmt ist, abwechselnd angesetzt:

---

[1] A. a. O., Anmerkungen S. 119; eine auch in den hs. Chorbüchern des 15. Jahrhunderts häufig zu findende Gepflogenheit, die sich im Grunde noch bis in die Schreibung des Evgl.-Textes in Bachs Matth.-Passion in ihrem Wesen unverändert erhalten hat.

[2] Die Pausen-tactus messen: I. 23, 7, 14, 16 usw.

[3] Zwischen T-Einsatz 3 und 4.

[4] Die tactus-Einheit der Brevis bleibt als Maß-Einheit erhalten.

im I. Teil auf g - c′ - g - c′ - g,
im II. Teil auf c′ - g - c′ - g - c′
g

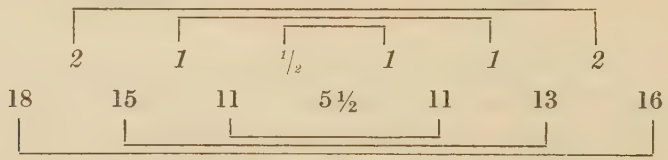
Zum letzten Motiveinsatz in c′ kommt als Steigerung der Konstruktivität im Abstande einer Brevis in der Unter-Quart (g) der T II kanonisch mit dem Motiv dazu. T I und II gehen dann im Unter-Quart-Kanon noch 16 Breves zusammen, wobei der Kanon die Fortsetzung des Psalms „jubilate deo in voce exsultationis" textlich und choralmelodisch notengetreu verarbeitet. Der VII. Ton, der die vorgängige Kanonstimme des T I bestimmt, ist durch den dem Psalm liturgisch vorausgehenden Introitus (In Ascensione Domini) *Viri Galilei* (GR 242) festgelegt.

Die Pausen-tactus des C. f. sind wieder völlig unregelmäßig, und nur das chorale C. f.-Motiv ist isorhythmisch. Es besteht aus 10 Tönen und erklingt im T I 10mal. Was die isorhythmische Anlage in dieser – im Vergleich zu *Miserere mei deus* jüngeren – Motette noch weiter auflöst, ist die angehängte Kanonstruktur zwischen T I und T II, die das ostinate Motiv hinter sich läßt und die Motette beschließt. Die Kontrapunktstimmen sind von dem modernen Prinzip der Imitation geprägt und verwenden in planvoller Weise mannigfache Setzarten. Häufig lösen kurze Bicinien einander ab mit gruppenartigem Wechsel in hoher und tiefer Klanglage.

Das freie, vom planenden „Ingenium symphonetae" bestimmte Wechseln der Setzarten: in Form mannigfacher Kombinationen von klanglich engen und weiten Bicinien einerseits, von polyphoner und homophoner Vollstimmigkeit andererseits – seien diese Momente nun vom Textinhalt intendiert oder mögen sie auch der deklamatorischen Verdeutlichung und Aufteilung der Textform genüge tun oder mögen sie schließlich musikalisch-formalen Rücksichten erwachsen –, dieses Anordnen und souveräne Verfügen über das Strukturganze der Kontrapunktstimmen erweist sich hier bei Senfl wie bei Josquin in gleicher Weise als wirksam und erscheint als Korrelat der zunehmend individualisierten und eigenmächtigen C. f.-Strukturen, die den Möglichkeitsbereich selbstherrlicher Planung immer weiter öffnen und die einst strenge isorhythmisch-rationale Gesetzlichkeit mehr und mehr zerlösen.

Sehr verändert ist das Bild in den isorhythmischen Motetten von Jean Mouton. Mit besonderer Deutlichkeit zeigt sich dieses in der Motette *Missus est Gabriel* (S 1520). Ein melodisch zusammenhängender C. f., der eine Länge von 95 tactus aufweist, wird beiden Motetten-Teilen isorhythmisch zugrunde gelegt. Sein melodischer Verlauf ist im Hören erfaßbar, mit dem „Ohr" nachvollziehbar; er hält Stand vor dem *judicium aurium*. Er hat die Langmensur aufgegeben und ist rhythmisch den Kontrapunktstimmen angeglichen: Longen, Breven, Semibreven und Minimen bestimmen die Rhythmik und erstellen einen bunten, wechselvoll-figuralen Fluß. Der C. f. ist dem modernen Kompositionsprinzip der *diversitas notularum* unterworfen. Er ist vokalisiert, d. h. dem vokal-

melodischen Rhythmus weitgehend verpflichtet. Damit ist der zahlhaft-überindividuelle und statuarisch-objektive Verlaufscharakter aufgegeben, zugunsten eines durchgängig-dynamischen Tonstroms von melodisch-figuralem Eigenwuchs. Zwar ist der C. f. noch nicht in gleichem Maße figuralisiert wie die Kontrapunktstimmen: Durchgänge, figurale Melismen oder Skalenbildungen werden vermieden. Auch werden die Kontrapunkte nicht von der Melodiesubstanz des C. f. durchdrungen, sondern sie bewahren ihr melodisches Eigenleben. Die C. f.-Textierung (in S 1520) ist fast streng syllabisch. Die rhythmische Prädominanz des C. f. als ruhigste, vorgängige und grundlegende Stimme ist erhalten geblieben. Dennoch hat seine Integrität und zahlhafte Ordnung im Vergleich mit früheren isorhythmischen Motetten-Tenores stark eingebüßt, und er stellt in dieser humanisierten Weise eine wiederum geschichtlich neuartige und besondere Lösung isorhythmischer T-Gestaltung dar. Reminiszenzenhaft liegen noch zahlenmäßige Zusammenhänge vor. Jedoch handelt es sich hier um eine rationale Zubereitung ganz eigener Art, wobei freilich die mittelalterlich- symbolhaften Voraussetzungen aufgegeben oder zumindest völlig säkularisiert erscheinen. Im Wechsel von Noten- und Pausentactus ergeben sich folgende ungefähre Entsprechungen:



Sie lassen erkennen, daß sich der innere Bau des C. f. im Sinne rhythmisch-melodischer Beweglichkeit wesensmäßig verändert hat:

Die ungefähren zahlenmäßigen Entsprechungen, die der Struktur immanent sind, gruppieren sich um die „Mitte" seines Verlaufs, womit jene fragmentarische und nicht[1] *in sich* geschlossene Struktur älterer isorhythmischer Motetten-Tenores verschwunden ist. Es wird ein Gleichgewichtsprinzip erstrebt, begründet auf eine annähernd symmetrische Form der „inneren" Proportionen des C. f.-Verlaufs selbst. Beiden Motetten-Teilen liegt der gleiche T-C. f. zugrunde in derselben Mensur (¢–¢). Damit werden die zunehmenden Verkürzungen der Mensur, wie wir sie noch in der isorhythmischen Motetten Josquins finden, ersetzt durch die *Gleichgewichtigkeit* beider Teile (1 : 1), womit eine Ver*ein*fachung der Proportionen eingetreten ist.

Die Textlegung tritt hinter den rationalen Grundlagen jedoch völlig zurück. Der T erfüllt bei aller Modernität noch immer eine spezifisch konstruktive Funktion. Es walten hier keine textlich-grammatischen Rücksichten und – insofern – keine „sinn-

[1] Vgl. H. Besseler, *Erläuterungen zu einer Vorführung* usw., a. a. O., S. 146.

NB. Obwohl diese Motette in S 1526 unter dem Namen Josquins überliefert ist, kann sie aus mehreren Gründen für eine Komposition Moutons in Anspruch genommen werden.

gemäßen" Gliederungen. Die Gliederung des C. f. erfolgt nicht entsprechend den Versabschnitten des zugrunde liegenden Lucas-Textes, sondern architektonisch-rationale Gründe sind maßgebend. Dem für beide Motetten-Teile verbindlichen C. f. ist beidemal ein verschiedener Text unterlegt, nämlich der fortlaufende Text des Annunciatio-Mysteriums: in der I pars Luc. 1 V 26–31 b, in der II pars V 32–38.

Damit ist die fragmentarisch-symbolhafte, die „signifikative" Bedeutung des alten isorhythmischen Motetten-Tenors aufgegeben. Das Prinzip der Wiederkehr des Gleichen erscheint „textlich" nicht mehr gewahrt, sondern liegt nur noch im Musikalischen. Der Text ändert sich. Er gibt dem C. f. bei seiner Wiederkehr gleichsam einen anderen „Sinn" mit.

Der Text muß auf die 7-teilige rational gepägte Konstruktion des C. f. zweimal, d. h. auf die I und auf die II pars untergebracht werden. Es kommt dabei zu ständigen Überschneidungen von Text- und Melodieabschnitten. So entstehen zwangsläufig Verkürzungen des Lucas-Textes, Auslassungen und Einschübe einzelner – auch aus anderen Satzteilen herausgegriffener – Worte. Auf diese Weise wird der textliche Zusammenhang im C. f. problematisch. Andererseits hängt aber der Verzicht auf lückenlos sinngemäße Textverständlichkeit mit der Tradition der spätmittelalterlichen Motettenkunst zusammen, in der die Bedeutung des meist untextierten und instrumental-starrklanglich ausgeführten Tenors noch eine völlig andere war als die mit einer Außenwirkung, mit einem neuartigen Bezug auf den „Hörer" auftretende, auf Verständlichkeit und sinnliche Erfaßbarkeit gerichtete Kunst des 16. Jahrhunderts, – Momente also, die für die isorhythmischen T-Strukturen von Hause aus unwesentlich waren[1]. Alle Stimmen führen den gleichen Text und sie alle haben gleiche Mensur (¢), womit Verzicht geleistet wird auf die mittelalterlichen Prinzipien der Mehrtextigkeit wie der rhythmisch-gradualistischen und proportionalen Stimmschichtung, d. h. auf den Zusammenbau verschiedener rhythmisch-zeitlicher Seinsweisen und Bewegungsformen.

Die 5st. Klangstruktur läßt den T als die *Mittelachse* erscheinen. Die Kontrapunkte, die sich von der melodischen Substanz des C. f. frei halten, haben in ihm jedoch ihre Bindung. Imitationen in den Außenstimmen sind nur akzessorisch.

Ein weiteres Beispiel typischer Umgestaltung des isorhythmischen T-Prinzips finden wir in Moutons 5st. Motette (2tlg.) *Antequam comedam* mit einer französischen Chanson als C. f. (T II), der klanglich wiederum die Mittellage einnimmt. Der iso-tenorale und notationsmäßig auf 2:1 (C–¢) festgelegte Ablauf erfährt durch einen *Canon,* d. h. durch eine Vorschrift, erhebliche Umformung, die das Rhythmisch-Identische, das gerade *Iso*rhythmische des C. f. im II. Teil und I. Teil, eingreifend verändert, wodurch eine völlig neue Gestalt des T gegeben ist (CANON DISSIMULARE LOCO SUMMA PRUDENTIA EST). Die Distinktionen werden im II. Teil abgewandelt und somit der Aufbau des C. f. – der in der I pars ohnehin kaum noch eine mathematische Gesetzlichkeit erkennen ließ – vollends ent-mathematisiert[2].

Auf diese Weise wird das isorhythmische Prinzip von einem anderen Moment durchdrungen: von dem ebenfalls dem spätmittelalterlichen Musikdenken erwachsenen

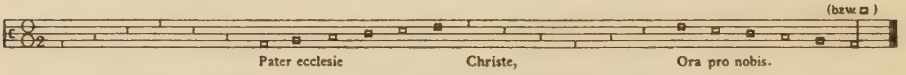
[1] In S 1526 sind nur die beiden Textanfänge gegeben: I „Missus est angelus Gabriel ad Mariam virginem"–II „Hic erit magnus et filius altissimi vocabitur".

[2] Vgl. ähnliche Canons bei A. W. Ambros, *Geschichte der Musik,* Bd. 3, 1868, S. 63 ff.

Canon. Die in der spätmittelalterlichen Musikanschauung verwurzelte – wenn auch im vorliegenden Werk völlig säkularisierte – isorhythmische T-Anlage wird in ihrer „mathematischen" Konstruktivität gestört durch eine in Rätselform gekleidete Anweisung, deren absichtsvolle Verschlüsselung nur mit einer „summa prudentia" gelöst werden kann. Die Symbolmacht spätmittelalterlicher Isorhythmie wird hier durchsetzt von völlig anderen Momenten und in ihrem Wesen verändert. Durch die *obscuritas* des Canons wird gerade das isorhythmische Prinzip, das hier notationsmäßig noch in Erscheinung tritt, insofern wieder aufgehoben, als der isorhythmische Verlauf *gestört* wird. So verlangt der vorliegende Canon die rationale Umformung eines an sich schon auf Rationalität angelegten Strukturprinzips. Nicht mehr der Vollzug eines nach *numerus* und *mensura* gestalteten C. f. erweist sich hier isorhythmisch unbeschadet, sondern seine objektive Gesetzmäßigkeit ist komplizierter geworden durch ein spezifisch individuelles Denkproblem, durch einen Canon, der die *voluntas compositoris* (Tinctoris) ausspricht, d. h. den Willen eines Einzelnen, der in die objektive Gesetzlichkeit der isorhythmischen Grundkonzeption der Motette eingreift.

Der C. f. ist zweimal notiert, – nur unter verschiedenen Mensurzeichen. Das Isorhythmische ist damit *optisch* noch erhalten. Aufgehoben wird es durch den Canon. Der innere Zusammenhang der Kontrapunktstimmen ist gewährleistet durch eine locker gefügte imitative Motivbehandlung. Eine rhythmische Differenzierung von C. f. und Kontrapunkten ist gänzlich verschwunden.

In der Motette *Exsultet conjubilando deo* wendet Mouton die isorhythmische C. f.-Gestaltung auf die Achtstimmigkeit an. Beiden Teilen liegt der gleiche C. f. im T II zugrunde mit einem eigenen Text (Textmarkierung):



Der Mensurwechsel in der Folge vom I. und II. Teil tritt in der Gesamtwirkung der Motette nur wenig hervor. Die Differenzierung der Mensuren in der Klangstruktur besteht nur noch in den proportionalen Abwandlungen 1 : 3 im I. Teil (○2 – ○, □ des C. f. = aufgelöst als perfekte Longa, – das Ganze aber diminuiert!) und im II. Teil 1 : 1 (bzw. 1 : 3, denn der C. f. besitzt eine immanente Langmensur, indem je drei tactus zu einer Einheit zusammengeordnet werden, was jedoch nur optische Bedeutung hat). Es sind die Kombinationen von Modus minor perfectus in tempore imperfecto diminuto – Tempus perfectum (C. f.) im I. Teil, Tempus imperfectum diminutum – Modus minor perfectus in tempore imperfecto diminuto (C.f.) im II. Teil. Beherrschend ist also das zeitübliche Tempus imperfectum diminutum, in dem auch die sieben kontrapunktierenden Stimmen verlaufen. Der mathematisch angelegte C.f. ist nicht nur isorhythmisch innerhalb der beiden Teile selbst: es ergeben sich im Wechsel von Pausen und Noten-Einheiten – letztere in Form eines auf- und wieder abwärtssteigenden Hexachordum durum – die Zahlenverhältnisse *6* - 6 - *6* - 6. Die proportionale Abwandlung 3 : 1 wird durch die Anweisung SECUNDUS TENOR TER DICITUR für den II. Teil wieder ausgeglichen. Dadurch haben beide Teile die gleiche Größe. Ein Gleichgewichtsverhältnis beider Teile wiederum – wie auch

in *Missus est G.* – ist hier jedoch durch eine völlig andere C. f.-Konstruktion erreicht (3 : 1 × 3).

Zu neuen Kombinationen gelangt Nicolas Gombert. Ein streng isorhythmischer und proportional verkürzter C. f. konstituiert seine 6st. Monodia In Josquinum a Prato, Musicorum principem *Musae Iovis*[1]. Der C. f. wird 4mal in vier verschiedenen proportionalen Abwandlungen durchgeführt und zugleich auf vier verschiedene Stufen versetzt[2]. Gombert kombiniert hier dreierlei Dinge: Die *multitudo* der Durchführungen, die *magnitudo* der Mensuren, die *qualitas* der Transpositions-Stufen:

1. in ⊟-Werten: 12 Pausentactus – 44 Notentactus auf e
2. in □-Werten: 6 Pausentactus – 22 Notentactus auf g
3. in ◇-Werten: 3 Pausentactus – 11 Notentactus auf a
4. in □.-Werten: 6 Pausentactus – 22+ Notentactus auf h

Den liturgischen Choral-C. f. des Invitatorium Matutinum *(Circumdederunt me gemitus mortis, dolores inferni circumdederunt me),* welchen Josquin verschiedenen seiner Motetten (lydisch) zugrunde gelegt hat, versetzt Gombert vom Lydischen in das Phrygische, in den Modus der Klage, – in ähnlich selbstherrlicher und souveräner Weise, wie es Obrecht mit dem hypolydischen Requiem-C. f. und Josquin mit dem gleichen Requiem-C. f. für seine Déploration de Johan. Okeghem *Nymphes des bois* (allerdings nicht in der Optik des Notenbildes, sondern durch eine Anweisung UNG DEMI TON PLUS BAS) tat, um den diesem Modus innewohnenden *affectus* zu verwirklichen. Dieser durchlaufende, d. h. innerhalb einer Durchführung durch keine Pause unterbrochene C. f. setzt auf e an und „endet" (mit der 4. Df.) in h. Das A und O des C. f. liegt also in jenen Tönen begründet, deren obere Halbtöne (f bzw. c′ – die nächsten charakteristischen Melodietöne des C. f.) den *affectus* des Phrygischen in einer für das Hören unmißverständlichen Weise vereindringlichen.

Um diese mathematisch bestimmte und *klanglich-mediale* Struktur des liturgischen C. f. herum gruppieren sich die fünf Kontrapunktstimmen mit dem metrischen, echt humanistisch geprägten Text (dessen vier Verse mit den vier Durchführungen nicht zusammenfallen) und erstellen ein weitgehend imitativ durchformtes Stimmgewebe, das eine stark deklamative (◇◇) und auch von interpretativen Momenten (z. B. Aufstieg durch eine None auf „coelitas") bestimmtes Gepräge erkennen läßt.

Die zahlhaft geregelte Wiederkehr des C. f., der in seinen Noten- wie auch in seinen Pausen-tactus mathematisch verläuft und also *streng* isorhythmisch ist, wird hier verbunden mit den modernen affektiven und wortinterpretativen Momenten, die der nun entdeckten Sprachgewalt des Melos erwachsen und als

---

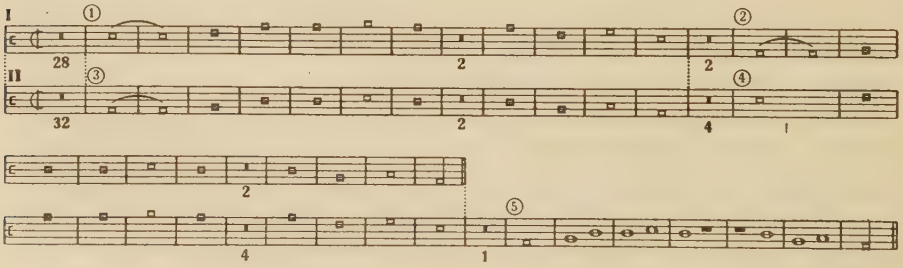
[1] In orig. Notation abgedruckt in der Josquin GA., Weltliche Werke, Teil I, Anhang S. VIII.

[2] Die ersten drei Töne scheinen von dem psalm. Initium des IV. Modus bestimmt zu sein. Vgl. P. Wagner, *Einf. in die gregor. Melodien III,* Leipzig 1921, S. 89, 90, 94, 102.

solche eine neue Errungenschaft darstellen. Beide Prinzipien – die quadruvialen wie die trivialen – werden in dieser isorhythmischen Motette auf den Tod des *Musicorum princeps* miteinander verschmolzen, ebenso wie das Prinzip der proportionalen Verkürzung *(diminutio)* mit dem der Transposition *(transpositio)*.

Das C. f.-Modell der Motette *Miserere mei deus* von Josquin ist – dem Prinzip nach – auch für die 6st. Motette *Peccantem me quotidie*[1] (IV, 20) von Jachet Berchem bestimmend geworden. Im Unterschied zu Josquins Ostinato verläuft die syllabische Deklamation dieses ebenfalls frei-konstituierten Motivs in kurzen und präzisen *Minimen* und mündet in einen breit ausgeformten Breven-Schritt mit dem charakteristischen phrygischen Halbton f′-e′ (bzw. c′-h und f-e) auf „deus". Jachet versetzt es als ostinates C. f.-Modell in der *VI vox* abwechselnd auf die Töne e′-h-e. Das ebenfalls 8-tönige Motiv erklingt 8mal in unregelmäßigen Abständen. Diese Übernahme ist also im Unterschied zu Josquins Modell, bei dem diese soggetto-Bildung eine „inventione propria" war, „che'l Compositore l'havrà ritrovato da se", hier die 2. Gestaltungsweise (Zarlino, Ist. harm. III, 26), von der es heißt: „dapoi può essere (soggetto), che l'habbia pigliato dalle altrui compositioni, accommodandolo alla sua cantilena, & adorandolo con varie parti & varie modulationi: come più gli aggrada, secondo la grandezza del suo ingegno". Wohl handelt es sich hier bei Jachet nicht um eine tongetreue Übernahme des Josquinschen C. f.-Modells, aber das Prinzip seiner Gestaltung ist übernommen und umgeformt in einen veränderten Konstruktionszusammenhang.

Während Jachet Berchem seiner Motette *Factum est verbum* (IV, 15) einen eigentextierten C. f. zugrunde legt,

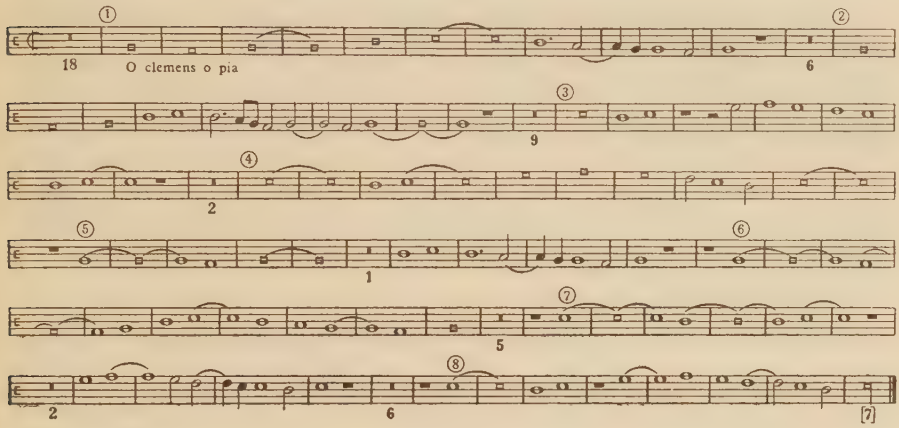


der zwar nicht mehr als Ganzes, so doch in seinen Teilen (bis auf eine Note) isorhythmisch verläuft im Wechsel der Transpositionsstufen d und g, wird in der 6st. Motette *Ave virgo gratiosa* (IV, 22) von Jachet di Mantova eine künstlerisch sehr bewußte Wendung (nun auch in den *Noten*-Partien) gegen das isorhythmische T-Prinzip vollzogen: Das Motiv[2] wird 8mal – je 2mal auf a und

[1] *Adriani Willaert Opera Omnia,* hg.v. H. Zenck im CMM. Die bei den folgenden Motetten in Klammern beigefügten Angaben beziehen sich auf diese Ausgabe.

[2] Die Akzidentien werden weggelassen.

auf d′ im Wechsel – wiederholt. Jachet rhythmisiert es jedesmal jedoch völlig verschieden:

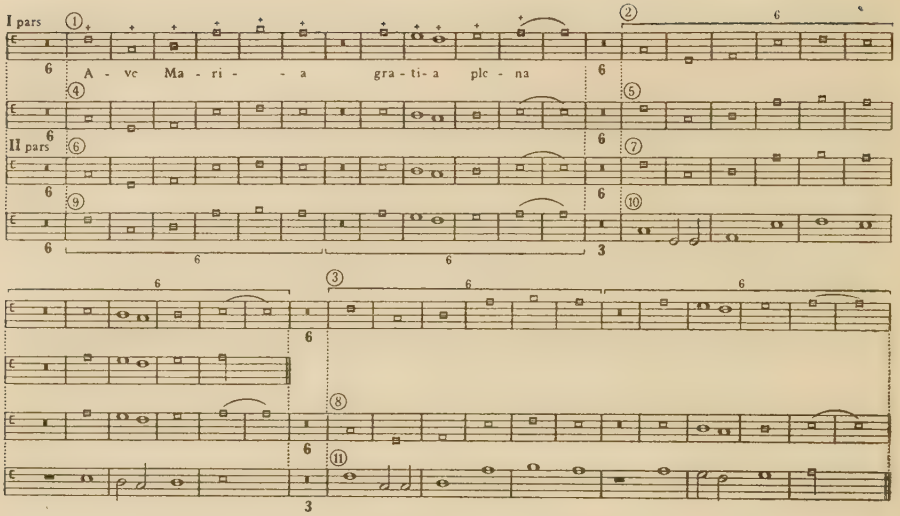


Er vermeidet es absichtsvoll, daß auch nur irgendwelche isorhythmischen Anklänge entstehen könnten, – ein naheliegender Schritt, der überhaupt nur auf der geschichtlichen Stufe isorhythmisch-ostinater Motetten-Tenores des frühen 16. Jahrhunderts getan und begriffen werden kann. Eine geschichtlich ganz ähnliche Stellung nimmt die Motette *Domini credit in Domino* von Maistre Ian ein (IV, 24).

Adrian Willaert gründet in der Josquin-Mouton-Schule. Seine isorhythmischen Motetten sind wieder durchweg strenger geformt und zu neuen Erweiterungen gesteigert. – Der Motette *Ave Maria, ancilla Sancta Trinitas* zu fünf Stimmen (III, 22) ist als C. f. der Beginn der Antiphon *Ave Maria gratia plena* (AR 563) zugrunde gelegt. Willaert knüpft bei der zur Ostinato-Technik abgewandelten Isorhythmie an: Er verwendet das chorale Initium, jedoch so, daß es abwechselnd auf c′ und g ansetzt. Mit solchem umschichtig-transponierenden Wechsel der Lage des C. f.-Fragments knüpft Willaert bei Josquin an, der das Versetzen des C. f.-Fragments auf verschiedene Tonhöhen in mehreren seiner isorhythmischen T-Motetten zur Anwendung brachte: Hier werden beide Prinzipien miteinander verschmolzen, einmal das Prinzip der rhythmischen Zubereitung eines Choral-C. f.[1] und zum anderen die Ostinato-Technik mit umschichtigem Wechsel von zwei verschiedenen tonalen Lagen, wie wir letzteres bei Josquin als frei erfundene Melodiestruktur finden[2].

Die Technik der frei erfundenen Melodiestruktur wird hier zurückgeführt in eine chorale Bindung. Es ist ein *soggetto,* von dem erfüllt ist (Ist. harm. III, 26.) „. . . che la cantilena sia ordinata sotto una prescritta & determinata Harmonia, o Modo, o Tuono, che vogliamo dire“. Aus ihm ergibt sich ein streng mathema-

[1] Wie in Josquins *Huc me sydereo* oder *Ave nobilissima creatura.*
[2] *Illibata dei virgo nutrix* oder auch *Miserere mei deus.*



tisch geregelter Aufbau, der im Wechsel von Pausen und Noten-Einheiten folgende Disposition aufweist:

I. *6* – 6 – 6 — *6* – 6 – 6 — *6* – 6 – 6 — *6* – 6 – 6 — *6* – 6 – 6 □
II. *6* – 6 – 6 — *6* – 6 – 6 — *6* – 6 – 6 — *6* – 6 – 6 □
6 – 6 – 6 — *6* – 6 – 6 ◇

im Wechsel von I. c′ - g - c′ - g - c′
II. g - c′ - g - c′
g - c′

Die Motette ruht also auf 9 × 18 + 2 × 9 tactus und jeder der beiden Teile auf 90 diminuierten Breven[1].

Einmal enthält die I pars 5 C. f.-Perioden im ¢ □, die II pars 4 im ¢ □ und noch 2 im ¢ ◇, und somit im II. Teil eine Verkürzung zum Schluß hin, zum anderen jedoch ist für beide Teile die Gesamt-Proportion 1 : 1 hergestellt: I. 5 × 18 — II. 4 × 18 + 2 × $^{18}/_{2}$. Willaert *verbindet* hier die althergebrachte Technik der „*fortschreitenden*" *Verkürzung* innerhalb des II. Motettenteils, die er von *Josquin* übernimmt[2] mit dem Prinzip der *Größengleichheit beider Motetten-Teile,* das *Mouton* in vorbildlicher Weise anwandte[3]. Willaert übernimmt hier die verschiedenen geschichtlich vorgebildeten Möglichkeiten isorhythmischer C. f.-Disposition und verschmilzt sie zu einer neuen Synthese besonderer Art. Die Kontrapunkte tragen ihren eigenen fortlaufenden Text, der mit dem des C. f. in einer engen inhaltlichen Beziehung steht. Sie imitieren weitgehend

---

[1] Daß diese auf der Drei-Zahl aufgebaute Struktur in Zusammenhang mit der *Sancta Trinitas* steht, von der gleich zu Anfang der Motette die Rede ist, wäre denkbar, aber ist nicht sicher zu sagen.

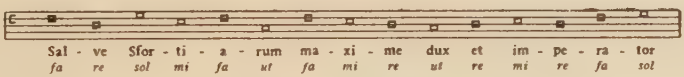
[2] Vgl. *Ave nobilissima, Illibata dei, Huc me sydereo.*

[3] *Missus est Gabriel.*

abschnittweise neue Motive, wobei die Durchimitation jedoch nicht streng gehandhabt ist, denn letztlich empfangen sie als Kontrapunkte ihren Sinn vom choral-gebundenen und mathematisch-konstituierten C. f., der die innere Einheit der Motette herstellt und ihr das Maß und die Ordnung gibt.

Seiner 6st. Motette *O gloriosa Domina* (IV, 12) – aus zwei Teilen bestehend – liegt ein zum Ober-Quint-Kanon (f - c′) gesteigerter T in beiden Teilen isorhythmisch zugrunde. Ein gleichsam iso-kanonischer Aufbau konstituiert den Motettenverlauf von der *Mitte* der Klangstruktur aus. Die Klangstruktur *C-A*-T-V-*VI-B* veranschaulicht die Steigerung des T-Achsenprinzips zum gerüsthaft-isorhythmischen *Symmetral-Kanon*. Er bestimmt die I pars mit einer Df. und liegt der II pars mit zwei Dff. – dafür aber auf die Hälfte verkürzt – zugrunde. Proportional herrscht also das von Mouton angewandte Gleichgewichtsprinzip (*Exsultet conjubilando deo* = 3 : 1 × 3) 2 : 1 × 2, das beiden Motetten-Teilen die gleiche Ausdehnung zumißt.

In der 5st. Motette *Victor io salve* (III, 18) liegt ein mathematisch streng geregelter *soggetto cavato* als isorhythmischer C. f. vor mit dem eigenen Text „Salve Sfortiarum maxime dux et imperator“ [1]. Jede (Solmisations-)Silbe erhält eine Brevis. Es wechseln 15 Pausen-tactus – 15 Noten-tactus (auf c′) – 15 Pausen-tactus – 15 Noten-tactus (auf f) – 15 Semibrevis-Pausen – 15 Semibrevis-Noten (auf c′), – rhythmisch ebenso im II. Teil, jedoch in der umgekehrten Folge f - c′ - f. Beide Teile haben gleiche Länge und verwirklichen das Gleichgewicht, wie wir es von Mouton *(Missus est)* her kennen. Die Isorhythmie des T, der hier zu allem noch isometrisch ist,



erscheint also verbunden mit Verkürzung, Solmisation (die konstitutiv ist für den tonalen Verlauf) und Stufen-Transposition mit entgegengesetzter Anordnung in beiden Teilen.

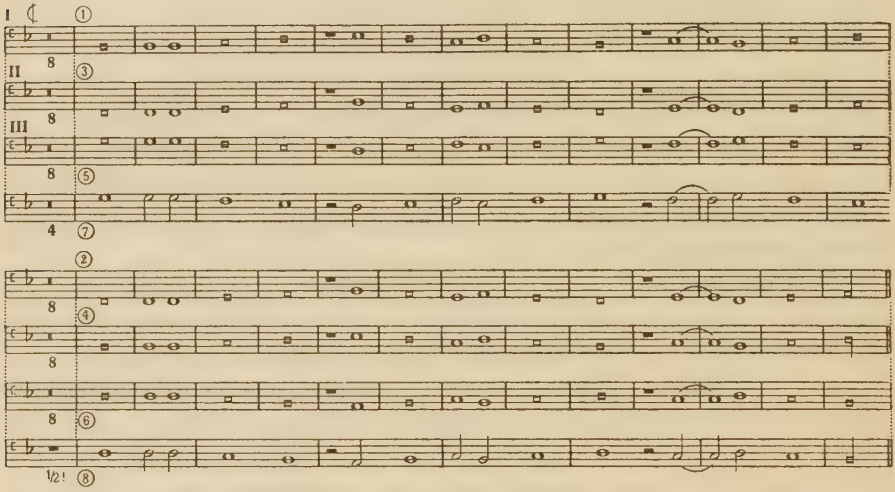
Ein weiterer *soggetto cavato* bestimmt das ebenfalls isometrische C. f.-Modell, das Willaert seiner (1-teiligen) Motette *Inclite Sfortiadum* (III, 15) 4mal isorhythmisch zugrunde legt mit zunehmenden Verkürzungen: 2mal in ⊓⊓ – 1mal in □□ – 1mal in ◇◇. Bis auf eine Stelle der letzten Df. ist auch die Pausenordnung mathematisch bestimmt auf 11 Mensur-Einheiten, die den 11 Mensur-Einheiten des C. f. jeweils entsprechend gebildet sind.

In der 5st. Motette *Peccavi supra muneram* (III, 12) wird in beiden Teilen ein *soggetto cavato*-Motiv, das im Hexachordum molle und naturale erklingt, als isorhythmischer C. f. zugrunde gelegt in einem (bis auf den Schluß des II. Teils) mathematisch geregelten Verlauf von Noten- und Pausen-tactus. Im allgemei-

[1] Vgl. diesen und den folgenden *soggetto cavato*, in *Studien zu A. Willaert* von H. Zenck, maschinenschriftl. Habil.-Schrift, Leipzig 1929, S. 226 u. 225.

nen bestimmt die zum isometrischen *soggetto cavato* erforderliche Anzahl von Noten-tactus auch die der Pausen-tactus.

In der 6st. Motette *Ave virgo* (IV, 8) liegt ein in Pausen- und Noten-tactus (bis auf die Unregelmäßigkeit einer Pause) mathematisch bestimmter C. f. als T zugrunde mit eigenem Text:



Im I. Teil auf f und c, im II. Teil auf c und f, im III. Teil melodisch im *Spiegelbild* auf d und a und nochmals mit Verkürzung auf die Hälfte auf d und a. Das Prinzip mehrmaliger T-Df. im II. oder – wie hier – im III. Teil mit mensuraler Verkürzung übernimmt Willaert von Josquin. Neuartig erscheint jedoch die spiegelbildliche Konstruktion im III. Teil: Das C. f.-Modell erklingt 8mal insgesamt, davon die letzten 4mal spiegelbildlich und außerdem auf wechselschichtig transponierten Tonstufen; f - c und d - a sind jedoch die Grundtöne der perfekten und der imperfekten Triaden, die auf Grund ihrer Terzparallelität in Beziehung stehen im Sinne moderner *Istitutioni harmoniche*. – Die Isorhythmie wird verbunden mit der proportionalen Verkürzung und noch erweitert durch die Kombination mit einer Transpositionstechnik auf modernen Grundlagen und dem *motus rectus-motus contrarius*-Prinzip.

Eine isorhythmisch geordnete und choralbestimmte T-Disposition findet sich in der 2-teiligen Motette *Ave maris stella* (III, 21). Während hier die Pausen mathematisch streng reguliert sind, zeigen sich in den Noten-Partien einige unregelmäßige Momente. Die T-Bezogenheit der Kontrapunktstimmen in den isorhythmischen Motetten Adrian Willaerts wird immer stärker verklanglicht. Das Drängen und Fluktuieren der Kontrapunkte vollzieht sich in harmonischen Wirkungsfeldern, welche den neuen, im Prinzip der triadenmäßigen Klangschichtung wurzelnden Bezügen und Spannungen erwachsen. Die stromhaft-figurale Rhythmik, welche die *diversitas notularum* lebendig vergegenwärtigt,

wird mehr und mehr von einer von Minimen bestimmten, schrittartig-pulsierenden Rhythmik durchsetzt und allmählich mit der zunehmenden harmonisch-vertikalen Verfestigung des Satzgefüges ganz durch diese verdrängt.

Für die Zeitstufe Willaerts erscheinen diese isorhythmisch-konstruktiven Motetten – bei allem Abbau der ursprünglichen Prinzipien im einzelnen – dennoch als großartige Zeugnisse spätmittelalterlicher C. f.-Kunst und nehmen als archaische Monumente innerhalb seines Motetten-Oeuvre eine geschichtlich inselhafte Sonderstellung ein. Der niederländisch-flämische Meister, in dessen Werk die in epochaler Weise modernen und die frühbarocke Musik vorbereitenden Spezimina der venetianischen Kunst ihre einzigartige Verwirklichung finden, greift mit seinen isorhythmischen Motetten zurück auf das durch die niederländischen Meister angetretene französische Erbe des Nordens.

Die musikanschaulich im Quadruvium begründeten mittelalterlichen Prinzipien verbinden sich mit den neuen Momenten, die ihre Nähe zum Trivium, zu den *artes dicendi* erkennen lassen. Die Texte nähern sich in zunehmend stärkerem Maße im Vergleich zu denen der Dufay-Zeit geistlichen und oft humanistisch durchstimmten Inhalten und bezeugen eine Verlagerung des textlichen Repertoires, das der Erweiterung des mittelalterlichen Motetten-Begriffes entsprechend ist. Der Künstler bedient sich der modernen musikalischen Errungenschaften, über die er in wahrhaft souveräner Weise verfügt und arbeitet sie ein in die traditionelle isorhythmische Motetten-Form. Von dieser ständigen Umwandlung werden sowohl die C. f.-Struktur wie das Gewebe der Kontrapunktstimmen betroffen. Die mathematisch-proportionale C. f.-Konstruktion wird zusammengebracht mit der Sprachgewalt des Melos – von der sowohl die Kontrapunktstimmen erfaßt werden können wie auch der C. f. selbst –, mit den Momenten der deklamatorischen und motivisch-imitativen Verarbeitungskunst. Das *Ingenium symphonetae* verfügt im Zeitalter der *perfecta ars* über alle handwerklichen Möglichkeiten kontrapunktischer Setzweise: über die mannigfachen Kombinationen von frei gewählten Ostinato-Modellen oder choralgebundenen *soggetti,* von solmisationsmäßigen *(soggetti cavati),* hexachordalen, kanonisch regulierten, affektiven und konkreten symbolischen Prinzipien, die er kraft seines formalen Könnens und seines schlechtweg überragenden künstlerischen Gestaltungsvermögens in die isorhythmische C. f.-Struktur einzubeziehen vermag. Er ist auf immer neue *inventioni proprie* aus oder auf Übernahme schon vorhandener Modelle[1] mit denen er wieder Neues vollbringt, kombiniert mit anderen Gestaltungsmomenten vielfältiger Art *con varie parti & varie modulationi . . . secondo la grandezza del suo ingegno.*

---

[1] Die Bedeutung der C. f.-Grundlagen zeigt sich eindringlich in ZARLINOS Explikation des *soggetto*-Begriffs (*Ist. harm.* III, 26): Es eröffnet sich in ihr eine geschichtliche Horizontstruktur, in welcher spätmittelalterliche und moderne Gestaltungsmöglichkeiten einander durchdringen und die Vieldeutigkeit und Spannweite des *soggetto*-Begriffs sichtbar machen.

Es sind *Spät*formen der isorhythmischen Motette in geschichtlichem und geistigem Sinne, die neben und zwischen den das Zeitbild prägenden Aufgipfelungen der freien Motetten-Typen (bei aller Offenheit für deren Einfluß) eine eigentümliche Sondertradition bewahren und daher bei allem tiefgreifenden Wandel, den diese Motetten erkennen lassen, ein um so eindrucksvolleres Zeugnis ablegen von der weitreichenden Wirkungsmacht spätmittelalterlicher Musik.

Annette von Droste-Hülshoff als Musikerin

von

KARL GUSTAV FELLERER

Als Dichterin nimmt Annette von Droste-Hülshoff (1797–1848) einen Ehrenplatz im deutschen Geistesleben ein[1]. Weniger bekannt ist, daß sie in ihrer vielseitigen künstlerischen Begabung auch der Malerei und Musik[2] zugewandt war, daß in einem Abschnitt ihres Lebens die Musik sogar im Vordergrund ihrer künstlerischen Entwicklung stand[3] und daß sie schöpferisch musikalisch tätig war.

Die Künste gehörten zum Erziehungsplan des westfälischen Landadels[4]. Hausmusik wurde an allen Adelshöfen gepflegt[5]. In der Familie der Droste hatte seit mehreren Generationen die Musik mit den anderen Künsten einen besonderen Platz. Der Vater Annettes, Freiherr Clemens August II. (1760–1826) war ein Mann von vielseitiger Bildung, der nicht nur der Zoologie und Botanik zugetan war, sondern auch als Geiger sich eines besonderen Rufs erfreute. Eine Reihe von Kompositionen schrieb er für den Haus- und Freundeskreis[6]. Die Mutter, Therese von Haxthausen (1772–1853), war in gleicher Weise vielseitig

---

[1] E. Arens und K. Schulte-Kemminghausen, *Droste-Bibliographie* 1932; *Droste-Bibliographie* 1932–1948, Jb. der Droste-Gesellschaft II, 1950, 334 ff.

[2] E. Arens, *Drostes Lieder und Kompositionen,* Der Gral VIII, 1915, 668, 715; J. Blaschke, *Annette von Droste-Hülshoff und ihre Beziehungen zur Musik,* Neue Musikztg. Jg. 23, 1902, Nr. 6; M. Krass, *Die Musik in Annette von Drostes Leben und Dichtung,* Münsterische Heimatblätter II, 1919, 149 ff.

[3] In der Zeit ihres Bruchs mit Heinrich Straube, 1820, wandte sich Annette in besonderem Maße der Musik zu. Wenn auch ihr musikalisches Interesse nie erlahmte, so tritt die Musik in den letzten Jahren ihres Lebens wieder stärker hervor.

[4] O. v. Taube, *Annette von Droste-Hülshoff als Landedelfräulein betrachtet,* Deutsches Adelsblatt Jg. 55, 1937, 469 ff.

[5] J. Domp, *Studien zur Geschichte der Musik an den Westfälischen Adelshöfen,* Regensburg 1934.

[6] Annette in einem Brief vom 22. Sept. 1821 an Dorothea von Wolff-Metternich: „Papa hat jetzt wieder neue Variationen gemacht auf das Thema ‚Wenn die Hähne krähen‘, die nach meinem Gefühl schöner sind als alle vorhergehenden.“ K. Schulte-Kemminghausen, *Die Briefe der Annette von Droste-Hülshoff,* Gesamtausgabe, Jena 1944 (abgekürzt zitiert: Br.) I, 67; vgl. auch J. Blaschke, a. a. O., S. 77.

künstlerisch begabt[1]. So wuchs Annette in einer Umgebung auf, in der die Musik ihre besondere Stellung hatte[2].

Die musikalische Betätigung der Familie fand Annettes Interesse. Sie berichtet darüber häufig in ihren Briefen. Ihr Bruder Werner Konstantin (1798–1867) war ein guter Musiker[3], mit seinem Urteil über Liszt konnte sie sich jedoch nicht einverstanden erklären[4] in der Annahme, daß das „Empfindsame", das im Mittelpunkt ihres Musikempfindens steht, in seiner Kunst nicht fehlen kann. Für die Andersartigkeit des neuen Aufführungsstils, gegenüber der Welt ihrer eigenen Musikauffassung, fehlt Konstantin wie auch ihr das Verständnis.

Theater- und Konzertbesuch waren Annette ebenso Bedürfnis, wie die Teilnahme an musikalischen Zirkeln. In ihren Briefen berichtet sie häufig von solchen Erlebnissen und hat ein scharfes Urteil über künstlerische Leistungen. Das Münsterische Theater erfährt gute Beurteilung[5], während Annette Vor-

---

[1] Tochter des Werner Adolf von Haxthausen aus erster Ehe, entstammte sie einer Familie, die sich um Dichtung und Musik sehr verdient machte. W. Kreiten, *A. E. Freiin von Droste-Hülshoff*, Paderborn 1887, 16, 28.

[2] Im Notenbestand des Stammschlosses Haus Hülshoff (Kr. Roxel bei Münster Westf.) befinden sich außer zahlreichen Werken von Maximilian Friedrich von Droste-Hülshoff auch ein Lied „Die schönste Farbe" von Dina von Droste-Hülshoff, ein Andante mit 12 Variationen für Pianoforte von Konstantin von Droste, gen. Kerckering zu Stapel (Bruder des Vaters der Dichterin), Lieder und Abschriften von Menuetten (aus Streichquartetten von Max von Droste-Hülshoff) von Therese Dahn, geb. Freiin von Droste-Hülshoff. Es begegnen dort ferner Werke von F. W. Bohle, Boeldieu, C. Czerny, F. Kalkbrenner, F. Ries, P. Rode, Dittersdorf, C. H. Florio, J. Fr. Kohn, H. Herz, I. Moscheles, K. M. v. Weber, F. Herold, J. Küffner, Fr. Hünten, Ch. Rummel, J. H. Worzischeck, J. N. Hummel, B. Koch, A. E. Leipoldt, L. Kozeluch, F. Paer, H. Romberg, A. Schmitt, J. Haydn, W. A. Mozart, L. v. Beethoven, Gretry, Händel, H. Lustig u. a.

[3] Br. I, 28.

[4] Rüschhaus, 14. Nov. 1845 an Elise Rüdiger: „Werner hat jetzt in Heidelberg den Liszt gehört, und wie hat er ihm gefallen? Miserabel! Er sagt, die Kunst übersteige alle Begriffe, wer es nicht gehört, könne sich gar keine Vorstellung davon machen; aber damit sei es auch rein alle, und man dürfe sich nur einbilden, daß statt eines drei oder vier Menschen auf verschiedenen Flügeln spielen, so sei der Zauber total gelöst, und was übrig bleibe, ein hartes unharmonisches Getrommel, wo man nur mit Mühe hier und da etwas Weniges von Takt und Melodie herausfische; doch sei's allerdings sehr der Mühe wert, ihn einmal zu hören, zum zweiten Male aber würde er lieber Geld zugeben, wenn er nur wegbleiben dürfe. Er setzte hinzu: ‚Ein wirkliches Konzert auf 3–4 Flügeln, von nur einigermaßen tüchtigen Spielern ausgeführt, würde gewiß ohne Vergleich schöner sein und sich doch keine Seele dazu drängen, soviel tue die Einbildung und das Bewußtsein der Schwierigkeit.' Was sagen Sie dazu? Haben Sie nicht auch den Liszt gehört? Ich denke mir, Werner hat zuviel Lieblichkeit erwartet und übertreibt nun aus Ärger nach der anderen Seite. Bei so gänzlichem Mangel an Feinheit und Ausdruck wäre doch dieser kolossale Ruhm unmöglich!" (Br. II, 435).

[5] Ende Februar 1816 berichtet Annette an Prof. Sprickmann vom Auftreten der Schauspielerin Händel-Schütz in Münster (Br. I, 15), ebenso am 27. Oktober 1818 von einen Opernbesuch (Br. I, 23); Anfang 1819 schreibt sie an Dorothea von

urteile gegen andere Theater hat[1]. Bei ihrem Aufenthalt in Bonn findet sie mannigfaltige musikalische Anregungen[2].

Kritisch beurteilt sie nicht nur Konzertleistungen, sondern auch das Musizieren in der Gesellschaft. Ebenso ablehnend wie sie einem technisch unvollendeten Spiel gegenüber ist[3], weiß sie die freie Entfaltung der Phantasie zu schätzen, die in ihrem eigenen musikalischen Werk bestimmend ist[4]. Eine gewisse Fertigkeit in der Musik gehörte damals zur Bildung der Gesellschaft. Daß ihr Annette selbst in besonderem Maße zugetan war, ist in der musikalischen Umgebung ihres Elternhauses selbstverständlich. Sie berichtet in ihren Briefen oft von ihren Musikstudien und ihrem Musizieren[5].

Den ersten Klavierunterricht hatte Annette bei dem Organisten des Damenstiftes Hohenholte, F. Ketteler, erhalten, dem Gesangunterricht oblag sie vor allem bei ihrem Aufenthalt in Köln[6]. Mit besonderem Eifer betrieb sie diese Ge-

---

Wolff-Metternich, geb. von Haxthausen: „. . . daß wir jetzt ein sehr schönes Theater in Münster haben, d. h. eine herrliche Schauspielergesellschaft und vortreffliche Chorstimmen" (Br. I, 38).

[1] 1830 an die Schwester: „Gegen Mannheim habe ich an und für sich einen Widerwillen . . . Das Theater ist gut, d. h. etwa wie das Kasseler . . . Mit München wär es schon ein anderes. Die Stadt ist soviel größer, die Theater und alles dergleichen soviel bedeutender, daß dies alles schon weit eher einer Ortsveränderung wert ist" (Br. I, 103).

[2] Bonn, 21. März 1831 an die Schwester: „Von den Winterplaisirs hier in Bonn habe ich nichts mitgekriegt . . . aber ich hatte mich im Theater abonniert und zu einem allerliebsten Studentenkonzert, wo, so wie in der Liedertafel, Stücke bloß von Männerstimmen aufgeführt wurden, und war Ehrenmitglied eines sehr niedlichen musikalischen Kränzchens" (Br. I, 116).

[3] Rüschhaus, 7. November 1839 an Ludwine und Sophie von Haxthausen: „Ich habe soeben eine traurige Erfahrung gemacht: die Perard hat mir zum ersten Male Klavier gespielt. Was sie kann, ist für nichts zu rechnen, so wenig ist es . . ." (B. I, 393).

[4] Rüschhaus, 29. Sept. 1844 an Levin Schücking: „Ich habe in Meersburg noch allerlei namhafte Leute kennengelernt, unter andern Guido Görres, . . . mit seiner eben angetrauten Frau . . . Seltsam macht sich zu ihrem kleinen blonden Figürchen ein ausgezeichnetes musikalisches Talent; sie spielt nicht nur süperb Klavier, sondern phantasiert auch ganz hinreißend . . ." (Br. II, 335).

[5] 20. Dez. 1819 an die Mutter: „Es war auch ein anderer Schriftsteller zu Driburg, Herr von Knigge, Vetter des alten Knigge . . . Er wohnte gerade neben uns und wir waren schon längst die besten Freunde von wegen der Musik; denn im Deckenschen Saale stand ein Flügel, und sooft ich spielte, kam er herein, hörte aufmerksam zu und knüpfte nachher gewöhnlich ein von seiner Seite sehr kenntnisreiches und unterhaltendes Gespräch über die Musik an" (Br. I, 43); Köln, 18. Okt. 1825 an die Mutter: „Was das letztere [Noten] angeht, so weiß ich ja soviele Musik auswendig und kann doch noch wohl was geliehen bekommen" (Br. I, 70).

[6] Annette war in Köln in freundschaftliche Beziehung zu der als Komponistin bekannten Johanna Mockel (geb. 1810 zu Bonn) getreten. 1832 war diese mit dem Buchhändler Matthieux verheiratet und ehelichte nach ihrer Scheidung 1843 den Dichter Gottfried Kinkel. Von größerer Dauer war Annettes Freundschaft mit Sibylla Mertens, geb. Schaafhausen, die im rheinischen Kunstleben der Zeit eine bedeutende Rolle spielte. W. Kreiten, a. a. O., S. 121 ff.

sangsstudien und suchte in dieser übermäßigen Anstrengung den Grund für ihr Leiden[1]. Daher warnte sie noch im Alter ihre Schwester, deren Tochter mit Singen besonders anzustrengen[2]. Auch im Konzert hatte sie mit ihrer Gesangskunst und vor allem mit ihrer allgemeinen Musikalität Erfolg[3]. In der Gesellschaft mußte Annette häufig singen[4] und pflegte mit dem Klavierspiel[5] den Gesang zur eigenen Unterhaltung. Daß neben Klavier, Orgel, Gitarre, Gesang auch die Mundharmonika Annettes Interesse fand[6], liegt in der Zeit. Die Berichte Annettes geben ein deutliches Bild von der Art des Musizierens in den Adelskreisen und von den Auffassungen, die dort herrschten. Bezeichnend ist auch ihre Anteilnahme an der musikalischen Entwicklung ihrer Verwandten[7] und Freunde[8]. Um die musikalische Erziehung der Neffen und Nichten war Annette besorgt. So berichtet sie über die musikalische Erziehung der Kinder Werner Konstantins[9] und ist von den geringen Fortschritten wenig angetan[10].

---

[1] 20. Dez. 1814 an Prof. Sprickmann, Breslau: „. . . daß ich mir, wie man glaubte, durch zu vieles angestrengtes Singen ein immerwährendes Übelbefinden zugezogen hatte" (Br. I, 12).

[2] Br. II, 151.

[3] Wehrden, Jan. 1820 an Ludwine von Haxthausen: „Ich habe Mittwoch zu Höxter im Konzert gesungen mit der Fennewitz. Du kannst nicht glauben, wie mir die Sache erschwert wurde . . . Madame Fennewitz ist schon da und wir wollen anfangen zu probieren; da kömmt es heraus, daß die Fennewitz, wie sie das Duett in Münster gelernt hat, einige Stellen geändert hat, weil sie ihr zu schwer waren; danach mußte ich jetzt hintennach meine Stimme auch ändern; und endlich, wie das Konzert bald angehen soll, erklärt Herr Becker, der uns begleiten wollte, daß er es nicht könne und ich also selbst das Klavier dazu spielen müsse . . . Alle diese Fatalitäten zusammen machten mir aber eine solche Angst, daß ich, wie wir auftreten sollten, einen Krampf in der Brust kriegte, und hätte ich nicht überhaupt besser gesungen wie die Fennewitz, so wäre es mir übel gegangen; nun ging es gut und wir wurden sehr beklatscht" (Br. I, 46 f.).

[4] Rüschhaus, 4. Aug. 1837 an Wilh. Junkmann: „Ich . . . sang Lieder, die ich von ihr [Amalie Hassenpflug] gelernt . . ." (Br. I, 214).

[5] 4. Febr. 1819 an Anna von Haxthausen: „. . . ich darf nichts tun wie Stricken und Klavierspielen; . . . was das letztere anbelangt, so wird man das ewige Phantasieren doch endlich müde, wenn man nicht nach Noten spielen darf" (Br. I, 26).

[6] 4. Febr. 1819 an Anna von Haxthausen: „Tielemann hat uns neulich auf seiner Harmonika vorgespielt. . . . Ich habe meine Künste auch daran versucht und habe gefunden, daß es für einen, der recht bewandert auf dem Klaviere ist, sehr leicht zu erlernen wäre" (Br. I, 26; vgl. auch Br. I, 226 und 435).

[7] Rüschhaus, 2. Jan. 1835 an Ch. B. Schlüter: „. . . es bleibt mir bis Mittag kaum Zeit genug zum Unterricht meiner kleinen Kusine; da wird Geschichte, Französisch und viel Musik getrieben . . . Nachmittags . . . eine Stunde Klavier, eine Stunde Gesang . . ." (Br. I, 137).

[8] 20. Juli 1821 an Therese von Wolff-Metternich: „Übst Du die Variationen auch noch bisweilen? Ich will das beste hoffen . . ." (Br. I, 64).

[9] Rüschhaus, 29. Jan. 1839 an die Schwester: „Franz Ketteler . . . Auch zu Hülshoff gibt er Stunden an Heinrich und Anna. Sie kommen ziemlich voran, obschon es noch wenig lautet, was sie klimpern . . . Die andern haben noch nicht angefangen. Stimme hat keines. . . . Er ist betrübt, daß das musikalische Talent jetzt so ganz aus der Familie kömmt" (Br. I, 342).

[10] Br. II, 58.

Dagegen hebt sie das musikalische Talent des Sohnes von Joseph von Droste (1795–1850) hervor[1] und bemüht sich um die musikalische Erziehung Bettys (1827–1891) nach dem Tode ihres Vaters Maximilian Friedrich[2]. Von den musikalischen Fähigkeiten der Nichten in Stapel berichtet sie an ihre Schwester Jenny[3].

Mit besonderer Zuneigung war Annette ihrem Onkel Maximilian Friedrich verbunden und war auf seine künstlerischen Erfolge stolz[4]. Sie gedenkt seiner häufig in Briefen. Maximilian Friedrich von Droste-Hülshoff (1764–1840) ist als Komponist weit über eine Bedeutung im Familienkreis hinausgetreten[5]. Seine Streichquartette op. 1 erschienen 1796 in Augsburg bei Gombert. In Berlin, in Ostpreußen, in Wien, in Osnabrück, in Münster wurden seine Werke aufgeführt. Neben Kammer- und Klaviermusik, Chor- und Orchesterwerken schrieb er drei Opern. Mit J. Haydn, der Max von Drostes C-dur-Messe (1800), Te Deum (1801) und 4. Symphonie (1801) in Wien zur Aufführung brachte, verband ihn ein freundschaftlicher Briefwechsel. Maximilian Friedrich war die bedeutendste musikalische Persönlichkeit der Familie Droste-Hülshoff.

1821 erhielt Annette von Onkel Max seine Generalbaßlehre, als zusammenfassendes musiktheoretisches Lehrbuch[6]. Annette machte sich eifrig an das Studium dieser Schrift[7]. In dem Buch fand sie nicht nur eine kurzzusammen-

---

[1] Br. II, 140.

[2] 17. Juli 1843, Br. II, 201; 22. Okt. 1843, Br. II, 226; 27. Okt. 1845, Br. II, 424.

[3] Br. II, 362 f.

[4] 29. Jan. 1816 an August von Haxthausen: „Ich muß Dir doch den Triumph meines Onkels Max erzählen; er hatte zur Huldigungsfeier ein Tedeum gesetzt; es wurde mit großem Beifall aufgeführt und darauf mit dem Bericht der ganzen Feier nach Berlin geschickt, dort soll es aufgeführt worden sein und ausnehmend gefallen haben, wenigstens hat Onkel Max vor ungefähr 8 Tagen eine ganz außerordentlich große und schwere goldne Medaille erhalten . . . er wird jetzt vermutlich seine Opern auch wohl nach den Berliner Theatern schicken. Es sollte mich freuen, wenn er für seine lange unverdrossene Mühe endlich auch den verdienten Lohn ernten sollte" (Br. I, 19). – Anfang 1819 an Dorothea von Wolff-Metternich: „Mein Onkel Max hat jetzt eine recht große Freude gehabt, sein Klemens, der in Berlin ist, schreibt, daß die Musikakademie sich vorgenommen hätte, auf Ostertag ein recht großes Musikstück in der Kirche aufzuführen; nach langem Überlegen haben sie endlich sein Tedeum (dasselbe, wofür er die große Medaille bekommen) gewählt . . ." (Br. I, 38).

[5] K. G. Fellerer, *Maximilian Friedrich von Droste-Hülshoff*, Jb. der Droste-Gesellschaft II, 1950, 175–202; ders., *Max von Droste, ein westfälischer Komponist*, AfMf 1937, 160 ff.; ders., *Max F. v. Droste* als *Kirchenkomponist*, Gregoriusblatt 1929, 129 ff.

[6] 26. Aug. 1821 an Therese von Wolff-Metternich: „Onkel Max hat mir wieder ein ganz dickes selbst verfaßtes und obendrein eigenhändig für mich abgeschriebenes Werk über den Generalbaß geschenkt" (Br. I, 64).

[7] 22. Sept. 1821 an Dorothea von Wolff-Metternich: „Ich habe jetzt sehr wenig Zeit, denn der Onkel Max hat mir ein selbstverfaßtes Werk über den Generalbaß geschenkt . . . Was folgt daraus? Daß ich aus Dankbarkeit das ganze Werk von Anfang bis zu Ende durchstudiere und auswendig lerne! . . ." (Br. I, 66); Köln, 18. Dez. 1825 an die Mutter: „Aber vor allem muß ich Noten haben . . . auch das Generalbaßbuch von Onkel Max" (Br. I, 70).

gefaßte Musik- und Generalbaßlehre mit zahlreichen Beispielen, die im Zusammenhang mit der Kontrapunktlehre alle Fragen der musikalischen Satztechnik[1] behandeln, sondern auch eine Einführung in die Stillehre. Nach einer eingehenden Lehre von Kanon und Fuge behandelt Max von Droste die Tempo- und Formbezeichnungen. Ausdrucks- und Empfindungsbetonung erscheinen ihm dabei als wesentliche Züge, wie seine Definition der Arie[2], Oper[3], Romanze[4] u. a. zeigen. Eingehende Regeln gibt er für das Rezitativ, das für ihn „eine Art leidenschaftlichen Vortrags der Rede, die zwischen dem eigentlichen Gesange und der Deklamation das Mittel hält", ist. Daher müssen die Empfindungswerte besonders hervortreten und die Wahl von Arie und Rezitativ bestimmen[5]. „Zu klagenden Ausdrücken ist der Secundengang in der stufenweise auf eine andere folgenden Herabstimmung sehr schicklich zu gebrauchen und bei herzlichen oder zärtlichen Ausdrücken der Secundengang in der stufenweise aufeinander folgenden Heraufstimmung." Nach einer Instrumentationslehre, die wohl Annettes zahlreichen Instrumentationsversuchen zugrunde gelegen war, faßt er nochmals „Bemerkungen" zusammen, die für seine Musikauffassung, die er Annette vermittelte, kennzeichnend sind. Die rationalistische und doch schon von romantischen Anschauungen berührte Auffassung, wie sie sich bei G. Vogler findet, liegt seinen Darstellungen zugrunde. Die Klassiker sind sein Vorbild. So führt er zur Frage der Verbindung von Singstimmen und Orchester Mozart und Haydn als Beispiel an[6]. Für die romantische, heroische,

---

[1] Onkel Max erkannte die Mängel, die Annettes improvisiertes Musizieren aufwies und schrieb unterm 26. Jan. 1821 ausdrücklich im Zusammenhang mit Erläuterungen, die er zu seiner „Trauerkantate" gegeben hat: „Du mußt sie recht durchsehen und die Noten so spielen lernen, wie sie da stehen, und vor allem keinen eigenen Baß dazu machen, welches bei mehreren Damen wohl der Fall ist" W. Kreiten, a. a. O., S. 126.

[2] „Aria, Arie bedeutet in der Musik ein Singstück oder eine Strophe, die zum Singen in Noten gesetzt oder wirklich abgesungen ist. Jedes große Lied kann auch Aria genannt werden. Sie besteht gewöhnlich aus zwei Teilen, worin die Ausdrücke des Gefühls und der Empfindungen dem untergelegten Texte gemäß erscheinen müssen."

[3] „Oper ist die Musik, die zu großen, ernsthaften tragischen Dichtungen gesetzt wird. – Operette soll eigentlich die Musik bedeuten, die zu kleineren, possierlichen Dichtungen gesetzt wird; sie ist aber oft mit dem ernsthaften gemischt."

[4] „Romanze. In diesem Gesange muß nichts von Zieraten, nichts von Manieren sein; eine gefällige, natürliche, ländliche Melodie, die durch sich selbst ohne die Kunst des Vortrags ihre Wirkung tut. Der Gesang darf nicht hervorstechend sein, wenn er nur fair ist, die Worte nicht verdunkelt, sie sehr vernehmlich vorträgt und keinen großen Umfang der Stimme erfordert. In der Instrumentalmusik als simples Tonstück muß hierauf ebenfalls Rücksicht genommen werden."

[5] „Zärtlich besonders sanft klagende und traurige Sätze, auch sehr feierliche pathetische, die durch einen oder mehr Redesätzen in gleichem Tone der Deklamation fortgehen, müssen sowohl der Abwechslung halber, als weilen es sich sonst gut schickt, singend arioso gesetzt werden."

[6] „Wie glücklich die glänzenden Effecte des Orchesters mit dem Gesange zu verbinden sind, ohne der Hauptsache, dem Gesange, Eintrag zu thun, davon finden wir in den Mozartschen Opern in Absicht auf Solo- und Chorgesang die reichsten Belege, wie auch in Joseph Haydns Schöpfung, Jahreszeiten u. in seinen Messen."

komisch-romantische Oper nennt er als Muster Mozarts Don Juan und Zauberflöte, Winters Opferfest und Cherubinis Wasserträger, für die komische Oper Boieldieus Johann von Paris, Isouards Aschenbrödel, Kunzens Das Fest der Winzer[1], für ernsthafte Opern Glucks Iphigenie in Aulis, Iphigenie auf Tauris, Orpheus, Alceste, Catels Semiramis, Salieris Tarare, Cherubinis Medea, Mosels Cyrus, Spontinis Vestalin.

Nicht nur für die Musikanschauung von Max und Annette von Droste-Hülshoff ist diese Aufzählung von Musterbeispielen kennzeichnend, sondern für das Musizieren und die Musikauffassung der Zeit in diesen Gesellschaftskreisen. Annette hatte eine gute Kenntnis der Musikliteratur. Immer wieder bemühte sie sich um neue Noten. Von dorther nahm sie nicht nur für ihr musikalisches, sondern auch für ihr dichterisches Schaffen Anregungen. Cherubinis Oper Elisa ou le Mont St. Bernard[2] war von Einfluß auf ihre Dichtung „Das Hospiz auf dem großen St. Bernard". Von den beiden hier angeführten savoyardischen Liedern[3] ist das zweite von Dalayrac in Les deux petits Savoyards (1789) bereits übernommen worden. Annette lernte diese beiden Lieder durch Laßberg kennen.

Das Studium der Generalbaßlehre ihres Onkels Max von Droste-Hülshoff vertiefte Annettes musikalische Fertigkeit, die aus ihren Kompositionen spricht. Freilich halten Phantasie, Erfindung und Vermögen sich nicht die Waage. Über ein Liebhaberkomponieren mit unzulänglichem Können ist Annette im allgemeinen wenig hinausgekommen. Doch zeigte sich in manchen ihrer Lieder eine beachtliche Vertiefung der Auffassung des sonst in ihrer Zeit üblichen Gesellschaftsliedes der Musikliebhaber. C. Schlüter hat 1877 die Lieder Annettes herausgegeben[4]. Abgesehen von „altdeutschen" Liedern[5] finden sich unter den

---

[1] „Auch gibt es sogar Werke, die sich mehr dem nähern, was man in der dramatischen Literatur Posse nennt. Hierher gehören: Die Dorfsängerinnen von Fioravanti, Die Schwestern von Prag von W. Müller etc."

[2] 1794; deutsches Textbuch 1805: *Arien und Gesänge zu der Oper Elise, aus dem Französischen,* Frankfurt 1803.

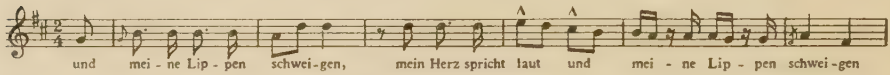
[3] E. Hoffmann-Krayer, *Zu zwei savoyardischen Volksliedern bei Annette von Droste,* Schweizer Volkskunde, Korrespondenzblatt Jg. 21, 1931, 127 f.

[4] Münster, Adolph Russell's Verlag, 1877. Prof. Schlüter erhielt die Lieder aus Annettes Nachlaß von ihrer Nichte, der Tochter von Annettes Schwester Jenny. Der Domchordirektor G. Schmidt zu Münster hat nach der Vorrede Schlüters die Lieder korrigiert. Jenny von Lassberg plante zunächst selbst eine Ausgabe der Kompositionen ihrer Schwester. Schlüter, der blind war, hat, wie Emilie Dehn unterm 24. Aug. 1886 berichtet, die Lieder „größtenteils aus dem Gedächtnis wieder hergestellt; er blies die Melodie auf der Flöte, ich schlug auf dem Klavier die Töne an; bei seinem großen musikalischen Talente war dieses nicht so schwer, da er beim Anschlagen sofort den Ton zu nennen wußte. Annette hatte Herrn Professor die Lieder so oft vorgesungen und gespielt, daß er sie noch genau im Gehör und Gedächtnis hatte. Herr Lehrer Pohlschröder schrieb Melodie und Begleitung mit Herrn Professors Hilfe zusammen auf; Herr Domchordirektor Schmidt korrigierte sie, spielte und sang sie Herrn Professor fertig vor." Die Übereinstimmung der Ausgabe Schlüters mit den von Annette hinterlassenen Aufzeichnungen ihrer Kompositionen macht die Zuverlässigkeit seiner Überlieferung deutlich.

[5] Schlüter stellt fest: „Von den hier gebotenen Liedern sind mehrere, nament-

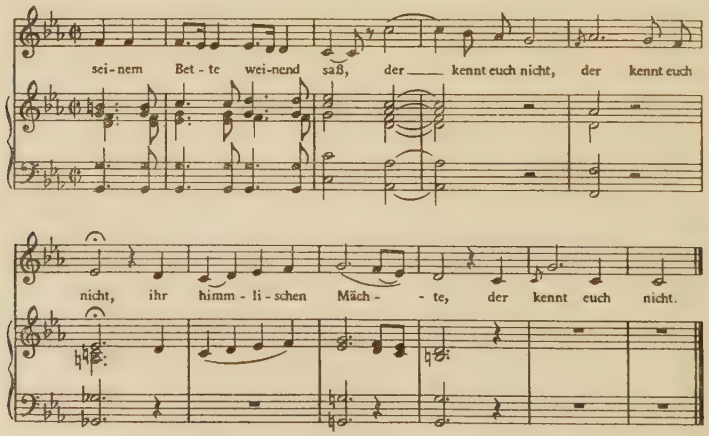
veröffentlichten 24 Klavierliedern[1] Vertonungen von Texten von Byron, Goethe, Brentano, sowie von eigenen Gedichten und Übersetzungen.

Die Neigung, Texte zu wählen, die, von einem bestimmten Stimmungsausdruck getragen, sich mit dramatischen Effekten musikalisch gestalten lassen, zeigt die Besonderheit von Annettes Liedauffassung. Goethes „Zigeunerlied" (Nr. 20) mit seinen Tremoloakkorden und harmonischen Spannungen der verminderten Akkorde sucht in der c-moll-Tonart mit den einfachen Mitteln der Zeit das Geheimnisvolle zu zeichnen. In dem „Lied der Königin Elisabeth" (Nr. 3) nach einem eigenen Text werden die Halbtonschritte, Übersteigerungen von Melodieschritten und tonmalerischen Suspirien



zu empfindsamer Darstellung verwendet. Ebenso strebt sie in dem Lied „Der Graf Essex an die Königin Elisabeth" (Nr. 4) durch Herausarbeiten von Stimmungsgegensätzen in der Musik die Ausdruckszeichnung zu steigern.

Annettes Liedkomposition ist vom Pathos des Biedermeiers bestimmt und hat darin ihre damals geläufige, uns heute befremdende Haltung. Das Pathos erscheint vielfach improvisatorisch. Mit den einfachsten Mitteln wird diese Deklamation in dem Goethelied „Wer nie sein Brot mit Tränen aß" (Nr. 10), dessen Schluß das Lied ohne Begleitung frei improvisatorisch ausklingen läßt, deutlich.



lich Minnelieder, zugleich Dichtungen Annettens; zu manchen entnahm sie den Text anderen Dichtern." Als Quelle der Lieder hat sich aber das Lochamer Liederbuch erwiesen (s. u.).

[1] Der Herausgeber der Lieder Annettes, Christoph Bernhard Schlüter, geb. 1801 zu Warendorf, gest. 1884, war Professor der Philosophie in Münster. Vgl. F. Jostes, Euphorion Jg. 14, 1907, 681; C. Droste zu Hülshoff, *Prof. Ch. B. Schlüter und Annette v. Droste-Hülshoff*, Der Gral Jg. 17, 1923, 465 ff.

Diese Art der Satzbehandlung ist im besonderen im „Indischen Brautlied" (Nr. 12: „Nahandowah, schöne Nahandowah!")[1] ausgeprägt, wo sich ebenfalls in der Dramatik Singstimme und Begleitung voneinander lösen. Solche Mittel der Stimmungszeichnung treten in der Herausarbeitung empfindsamer Züge bei der Vertonung eigener Gedichte, z. B. „Venuswagen" (Nr. 14)[2], „Der weiße Aar" (Nr. 16)[3] hervor, während andere Lieder, wie Goethes „Offene Tafel" (Nr. 15) oder „Die Meerfey" (Nr. 2)[4] ein freies Abwickeln des Textes in frischer, oft seichter Melodik bringen. Daß auch dort, wo ein besonderer dramatischer oder Stimmungsgehalt ausgeschöpft werden soll, eine Strophenkomposition vorliegt, die sich nach der 1. Strophe richtet, schafft für die oft strophenreichen Lieder manche Ausdrucksschwierigkeiten.

Die empfindsame Komposition von Brentanos „Wenn die Sonne" (Nr. 11), ebenso die frisch fließenden, an das galante Lied erinnernde Gesänge wie „Viele Gäste" fanden in der Gesellschaftskunst der Zeit Anklang und mehrten den Ruf Annettes als Musikerin. Wie die verschiedenen hinterlassenen musikalischen Aufzeichnungen zeigen[5], hat Annette an Kleinigkeiten immer wieder gearbeitet[6]. Die Gesänge von Lindpaintner[7], Haydn[8] u. a., die sie kopiert hat, zeigen die musikalische Umgebung, in der sie sich entwickelte.

In ihren Liedern versucht Annette – dabei zum Teil ein sentimentales Pathos übersteigernd – der Anweisung Max von Drostes zu folgen: „Wenn ein Tonsetzer ein Gedicht in Musik setzen will, so ist es nötig, daß er auf den Inhalt

---

[1] O. L. B. Wolff, *Proben altholländischer Volkslieder,* 1832, 140; E. Arens, *A. v. Drostes Lieder und Kompositionen,* Der Gral Jg. 8, 1913, 670.

[2] Um 1820 gedichtet. Vgl. W. Kreiten, a. a. O., S. 127.

[3] In den Gedichten 1844 betitelt „Der kranke Aar".

[4] „Die Meerfey" ist textlich die verkürzte Ballade „The Mermaid" in Scotts *Ministrels* (Ausg. Hendersson IV, 286). G. Herzfeld, *Zu Annette v. Drostes englischen Quellen,* Beiblatt zur Anglia Bd. 31, 1920, 135; B. Badt, *A. v. Droste-Hülshoff, ihre dichterische Entwicklung und ihr Verhältnis zur engl. Literatur,* Leipzig 1909; E. Arens, a. a. O., S. 669, 671.

[5] Wenn J. Meier und E. Seemann (Jb. für Volksliedforschung I, 1928, 81) nach einem Brief von Frl. Dehne (Kreiten, GA I, 1, 510) annehmen, daß die Schwäche der Melodie und des Klaviersatzes von Nachschriften nach dem Gedächtnis herkommen, so dürfte dies allein nicht der Grund sein.

[6] Mehrere Autographen überliefern mit kleinen Abweichungen die von Schlüter veröffentlichten Lieder (Hausarchiv MV 17, MV 18, MV 20). Nach Annettes Tod haben ihre Schwester Jenny von Lassberg und Amalie Hassenpflug (Ms. B. 179) die Lieder zusammengeschrieben. Die Lieder „Mich hatte lieblich eingewiegt", „Nachtwachers Sonne", „Liebe schwärmt" hat Schlüter nicht in seine Ausgabe aufgenommen. (Für die Ermöglichung der Benutzung der Hss. habe ich dem *Hausarchiv Droste-Hülshoff,* für Hinweise Herrn Prof. Schulte-Kemminghausen zu danken.)

[7] In einem Autograph (MV 21) fügt Annette eigenen Liedern Gesänge von Lindpaintner bei: „Treue Liebe", „Meine Mutter", „Lebewohl", „Schlaf nur ein, geliebtes Leben".

[8] In einem Autograph (MV 10) bringt Annette den Klavierauszug des Duetts „Holde Gattin" aus der Schöpfung neben einem anonymen Lied „Die Täler und die Wälder schweigen".

des Gedichts genau Acht habe, daß er keine unschickliche Tonart[1], noch ein unschickliches Tempo wähle." Diese für Annette geschriebene Musik- und Kompositionslehre sollte nach Meinung des Verfassers „hinreichend sein, den Anfängern in der Komposition eine kurze Anleitung zu geben". Doch empfiehlt er im besonderen eifriges Partiturstudium guter Werke. „Denn auch in der Tonsetzkunst wird nur hierdurch und durch Erfahrung die Meisterschaft erlangt." – Jedenfalls ist die Schrift Max von Drostes „Einige Erklärungen über den Generalbaß und die Tonsetzkunst überhaupt" eine gute kurze Zusammenfassung der Musiklehre, die durch ihre vielen in zeitgebundenen stilistischen Auffassungen begründeten Bemerkungen über ein bloßes Musiklehrbuch hinausgeht. In Annettes Kompositionen finden sich seine Grundsätze wieder, freilich ohne daß sie in der Komposition die „Meisterschaft" erreichte, die ihrer Dichtung eigen ist.

Aus den Briefen geht hervor, daß Annette von Droste-Hülshoff in ihrer Liebe zur Musik, wie sie ihrer sensiblen Natur entsprach, ihre schöpferischen musikalischen Fähigkeiten gegenüber der Dichtung weit überschätzte[2]. Ihre Musikauffassung schwankte zwischen dem Wollen romantischen Ausdrucks und dem Können rationalistischer Regeln, die ihr Max von Droste-Hülshoff zusammenstellte.

Auch ihre Dichtung lebt in dieser Gegensätzlichkeit des Wirklichen und Unwirklichen[3] und hat daher gerade in ihrer Zeit, da das Geistesleben von diesen Gegensätzen durchzogen war, unterschiedliche Beurteilung gefunden. Vielleicht hat Martin Deutingers, von dieser Gegensätzlichkeit getragenes Urteil über Annettes Dichtung noch viel mehr Berechtigung in bezug auf ihre Musik[4],

---

[1] Für die Tonartenwahl (vgl. P. Mies, *Der Charakter der Tonarten,* Köln 1948) gibt Max von Droste folgende Anweisungen:

„Wenn das Gedicht von Liebe, Zärtlichkeit, Schmeichelei handelt, so ist die Tonart A-dur, E-dur, H-dur, auch Es-dur am passendsten. – Handelt das Gedicht von trauriger Liebe mit untermischter schwärmerischer Zärtlichkeit verbunden, so braucht man gewöhnlich die Tonart a-moll, c-moll, g-moll, h-moll, f-moll. – Wenn das Gedicht ernsthaften und zugleich feierlichen Inhalts ist, so werden gewöhnlich die Tonarten D-dur, Es-dur, B-dur gebraucht. – Zu spaßhaften komischen, mokanten Dichtungen ist die Tonart e-moll, D-dur anzurathen. – Ländliche oder Schäfergedichte nehmen sich am besten in G-dur, C-dur, F-dur aus. Heldengedichte setzt man am besten in C-dur. – Zu ganz traurigen und Kirchensachen, zu prosaischen Texten, Totenmusiken, Misereres etc. paßt am besten As-dur, f-moll, es-moll, Des-dur, a-moll, c-moll und alle Molltöne."

[2] 1837 bedauert sie, daß sie gezwungen sei, „eine geraume Zeit die musikalischen Arbeiten den poetischen nachzusetzen" (Br. I, 213). L. Schücking urteilt in einem Brief an seine Braut 1843 in ähnlichem Sinne: Annette sei „originell in jeder Beziehung, in der Musik vielleicht noch größer denn als Dichterin". Kreiten, *Der Freiin Annette Elisabeth von Droste-Hülshoff Gesammelte Werke* [2] Paderborn 1900, I, 1, 435; L. Schücking, *A. von Droste,* [2] Hannover 1871, 124.

[3] B. von Wiese, *Die Balladen der Annette von Droste,* Jb. der Droste-Gesellschaft 1947, 26.

[4] *Über das Verhältnis der Poesie zur Religion,* Regensburg 1851, 28: „Wollte ich z. B. über die Gedichte der Annette von Droste-Hülshoff ein vergleichendes Urteil abgeben, so könnte ich etwa sagen, daß ihre Gedichte einem freundlichen Hausgärtchen gleichen, in welchem ein und die andere hübsche Blume gedeiht, bei dem aber

zumal hier die aus eigener Phantasie gewordene Improvisation[1] Vorbildern gegenüber noch stärker hervortritt als in der Dichtung[2].

Der Bruch zwischen der zur Improvisation drängenden Phantasie[3] und der ihr durch Max von Droste vermittelten rationalistischen Musiklehre war zu groß, als daß eine geschlossene künstlerische Gestalt ohne äußere Übersteigerung von Empfindsamkeit und Pathos in der Musik möglich gewesen wäre. Die zeitgenössische Kritik hob von ihren Kompositionen hervor, daß hier „etwas ganz Eigentümliches, fast Sprödes und Herbes, dabei aber so viel Originelles, Kräftiges und Frisches an Stoff und Darstellung, daß sie zu keiner Gruppe zu stellen ist", vorliegt.

Von besonderer Bedeutung sind neben ihren Liedkompositionen fremder und eigener Dichtungen Annettes Bearbeitungen „altdeutscher Lieder". Das Lochamer Liederbuch, auf das 1811 Ch. T. Murr hingewiesen hat[4], wurde ihre wichtigste Quelle nach ihrer Umschrift H. F. Maßmanns in Laßbergs Besitz. Vor der zusammenhängenden Beabeitung dieser Quelle hatte sie Lieder von L. Lechner (1588)[5], Jak. Regnart[6], O. S. Harnisch[7] als Klavierlieder bearbeitet und in ver-

---

Schnittlauch und Petersilie und sonstige Küchenkräuter so sehr überwiegen, daß man darüber die blühenden Blumen selbst aus dem Auge verliert."

[1] Ihre Vorliebe für musikalische Improvisation tritt aus vielen Briefen und Berichten hervor; in den Tagebuchaufzeichnungen JENNYS (Jb. der Droste-Gesellschaft 1947, 83 ff.) ist aus der Jugendzeit bis 1818 häufig von Annettes langem improvisatorischen Spiel berichtet: 1812, 24. 5.; 28. 6.; 26. 10.; 1813, 26. 1.; 7. 3.: „Nette spielte den ganzen Abend Klavier"; 20. 6.: „Roxel . . . Doch kamen wir erst sehr spät hier (zuhause) an, weil Nette lange auf der Orgel gespielt hatte."

[2] J. MEIER und E. SEEMANN (*Volksliedaufzeichnungen der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff*, Jb. für Volksliedforschung I, 1928, 80) weisen darauf hin, daß trotz ihres großen Volksliedinteresses in ihrer Dichtung das Volkslied nicht so lebendig ist, wie anzunehmen wäre.

[3] SCHLÜTER berichtet: „Wie einen schönen zauberhaften Traum hauchte sie solche von ihr erdachte Melodien unter Begleitung des Flügels hin, und überrascht war der Hörer von dem Seelenausdruck und von dem ebenso originellen als angemessenen Gepräge, welches sie einer jeden zu geben wußte. Eine reiche Anzahl älterer Minnelieder und Balladen, die sie in dieser Weise componierte, haben an einfacher Schönheit, Adel und Eigentümlichkeit in der deutschen Composition schwerlich ihresgleichen." Nekrolog, a. a. O.; W. KREITEN, a. a. O., S. 126.

[4] F.W. ARNOLD, *Das Locheimer Liederbuch;* F. CHRYSANDER, Jahrbücher f. musikalische Wissenschaft II, 1867, 1 ff.

[5] „Gott grüß mir" (Nr. 6).

[6] „Ich hab vermeint" (Nr. 7), „Daß ihr euch" (Nr. 8). Die alten Sammlungen fand Annette im Besitz ihres Schwagers FRH. VON LASSBERG. Am 30. Juni 1846 schrieb sie an die Schwester: „Ich habe bei dem Durchplundern der Noten auch noch zwei Blätter gefunden, die zu den Minneliedern von Regnart gehören. Ich fürchte nur, Lassberg wird verdrießlich, wenn er sie sieht, weil das Buch schon gebunden ist oder will es deshalb ganz neu binden lassen. Könntest Du sie nicht heimlich einpappen lassen? Es sind, wie Du siehtst, die beiden äußersten Enden, das erste und letzte Lied, und deshalb von dem pluddrigen Buche abgefallen. Mache nur nicht viel Reden davon, es wäre nicht gut, wenn Lassberg Jung die Lieder zeigte" (Br. II, 488).

[7] „Mein Freud" (Nr. 5), „Sie tut mir wohlgefallen" (Nr. 9), „Ich spring an diesem Ringe" (Nr. 21), „All mein Gedanken" (Ms.).

schiedenen Handschriften niedergelegt. Die vollständige Bearbeitung des Lochamer Liederbuchs, in die sie die früher bearbeiteten Lieder aufnehmen konnte, hat Annette für ihren Schwager Fr. von Laßberg geschaffen[1].

Neben diesen freien, die Gestalt der Lieder meist weitgehend verändernden Bearbeitungen der alten Lieder pflegte Annette auch freies Nachschaffen in der Art der alten Gesänge[2]. Das Lied „Das Gläslein, das muß rummer gehn" ist eine solche Nachbildung. Es fand das besondere Interesse Schlüters und des Münsterischen Musikdirektors K. Arnold als „Lied aus den Zeiten vor der Reformation von einem unbekannten mittelalterlichen Komponisten". Arnold wollte es für Männerchor setzen. Doch bekannte Annette: „Ihr Gimpel! Wißt ihr denn nicht, daß ich die Lieder komponiert habe"[3]?

Werner und August von Haxthausen, die Gebrüder Grimm und vor allem Frh. von Laßberg weckten ihr Interesse am alten Liedgut und Volkslied[4]. Doch war es ihr nicht um einfache Aufzeichnung der Lieder zu tun, sondern um eine Neufassung aus ihrer Fantasie und ihrem Musikempfinden, ohne sich in das alte Lied einzuleben. Wie stark diese persönliche Note bei ihr gerade in der Musik ausgeprägt war, zeigt die Tatsache, daß sie weniger textliche Umdichtungen vornahm[5], als musikalische Neugestaltungen, die in Melodie und Begleitung sich von der ursprünglichen Fassung bisweilen außerordentlich weit entfernten[6]. Lechners „Gott grüß mir die im grünen Rock" bringt unter Mißachtung der originalen Tonart, Deklamation, Tonalität, Struktur, Phrasierung, Rhythmik eine bewußte Neugestaltung[7], ebenso das Lied Lechners „Ich' hab ver-

---

[1] Hs. MV 21, MV 17, MV 18, Bleistiftskizze des *Lochamer Liederbuchs* MV 23, Reinschrift für Lassberg (1836) Hs. 3020 im Hausarchiv Droste-Hülshoff.

[2] W. Kreiten (a. a. O., S. 124 f.) berichtet von bewußter Fälschung als „Schabernack". Doch ist diese Nachricht mit Vorsicht aufzunehmen, und aus ihrer grundsätzlichen Einstellung zum alten Liedgut zu deuten. In diesem Sinne ist auch ihre Bemerkung gegenüber ihrem Neffen 1847 (W. Kreiten, a. a. O., S. 125) zu verstehen.

[3] J. Blaschke, a. a. O., S. 93; W. Kreiten, a. a. O., S. 206 f.

[4] W. Kreiten, a. a. O., S. 59 ff.

[5] Abgesehen von kleineren, oft den Text verzeichnenden Änderungen und Strophenauslassungen. Mißverständnisse und Nachlässigkeit in der sprachlichen Modernisierung, wo überhaupt eine solche erstrebt wird, nicht eine bewußte Neufassung, wie bei der Musik, bedingen diese Änderungen.

[6] In seinem Nachruf auf Annette berichtet Schlüter: „Sie kannte unzählige Nationalmelodien zu den Stimmen und Liedern der Völker fast aller Erdstriche und wußte sie höchst eigentümlich vorzutragen; Gefühl und Seele dieser Dichtungen glaubte sie dadurch erst wahrhaft lebendig zu erkennen und wiederzugeben. Ihre eigenen Liederkompositionen waren durchgängig einfach, tiefgefühlt, angemessen und höchst originell." Vgl. J. Blaschke, a. a. O., S. 93; Chr. B. Schlüter, *Nachruf*, Sonntagsblatt für katholische Christen, Münster 1848, 455, 478 (*Briefe d. Annette von Droste-Hülshoff*, Einleitung, [2] Münster 1880).

[7] Annette liebte dieses Lied Lechners besonders (L. Schücking, *Annette von Droste*, Hannover 1862, 125). Sie schreibt 1835 aus Eppishausen, dem Wohnsitz Frh. von Lassbergs vor seiner Übersiedlung nach Meersburg, an Schlüter: „Hier im Hause gibt's ganze Ladungen von Minneliedern und darunter mehrere starke Hefte mit den Melodien dazu, aber nicht ein so schönes als ‚Der grüne Rock' ..." (Br. I, 167).

meint" (Nr. 7). Wenn auch die melodische Grundlage alten Gesängen entnommen ist, so stehen die Fassungen der Droste doch eigenen Neukompositionen näher, als bloßer Übernahme.

Damit klärt sich auch die mehrmals gestellte Frage der Echtheit der Kompositionen Annettes. Auch dort, wo eine Vorlage vorhanden ist, hat ihr Annette eine eigene neue Gestalt in Melodie und Begleitung gegeben. Die handschriftlichen Skizzen und Überlieferungen der Lieder mit ihren kleinen Änderungen belegen Annettes eigene Arbeit sowohl an den Gesängen, die als eigene Lieder bzw. Übersetzungen (Nr. 14, 16, 22, 3, 4, 12, 17, 1, 2, 13, 19) oder als Lieder von Goethe (Nr. 10, 15, 18, 20), Brentano (Nr. 11) geschrieben wurden, als an den Volksliedern (Nr. 5, 6, 7, 8, 9, 21, 23, 24, 12 [Madagaskar])[1].

Schon in Westfalen hat sich Annette eingehend mit dem Volkslied befaßt. Vor allem aber bot der Aufenthalt bei ihrer Schwester Jenny, die seit 1834 mit Frh. von Laßberg verheiratet war, ihr Gelegenheit, sich unter seiner Anleitung mit dem alten Lied und dem Volkslied zu beschäftigen. Sie weilte oft und gerne in Laßbergs Haus am Bodensee und erwarb dort 1844 ein Besitztum. Meersburg wurde nicht zuletzt wegen der musikalischen Eindrücke[2] eine Lieblingsstätte Annettes. Hier konnte sie in Ruhe eigenem Musizieren und Komponieren leben[3]. Die große Bibliothek Laßbergs[4] gab ihr besondere Anregungen, vor allen Dingen für die Volksliedsammlung, auf die sie durch den Kreis um die Gebrüder Grimm[5] und den verdienstvollen Volksliedsammler August von Haxthausen[6] gewiesen war. Für A. von Haxthausen sammelte Annette Volks- und Kirchenlieder. Sie beklagt sich aber mehrmals, daß es schwierig ist, lebendige Volks-

---

[1] Die in der Ausgabe Schlüters als *Lieder ohne Worte* mitgeteilten Nr. 25–27 sind von ihm nach dem Gedächtnis aufgezeichnet und entbehren einer authentischen schriftlichen Vorlage.

[2] Meersburg, 14. Dez. 1841 an Elise Rüdiger: „Meinen Sie, wir lebten hier wie in der Wildnis? Haben wir nicht ein Liebhabertheater, was neulich ‚Den Wildfang' aufführte? Haben wir nicht eine Bürgermeistertochter, die so gut Klavier spielt wie die Bornstedt? Und ein versoffenes Genie von Professor, eine Musiklehrerin im Institut und noch einen schöngeistigen Klaviermeister, der unsere Zwillinge C und Cis lehrt, die sie alle drei zehnmal in die Tasche stecken und besser spielen als jemand in Münster?" (Br. I, 574; vgl. Br. II, 6, 24, 35 f., 246, und 326).

[3] Br. II, 245.

[4] A. Neff, *Worte des Andenkens bei der Gedächtnisfeier des sel. Frh. Jos. v. Lassberg,* Schriften des Ver. für Gesch. des Bodensees u. s. Umgebung, 1878, H. 9. – M. Binder, *Über J. v. Lassberg und seinen Anteil an der Geschichtsschreibung d. Bodenseegebiets,* ebda. 1927, H. 57.

[5] A. Leitzmann, *Briefe d. Frh. J. v. Lassberg an Jak. Grimm,* Sitzungsb. der Preuß. Ak. der Wiss. 1931, H. 33. – K. Schulte-Kemminghausen, *Aus dem westfälischen Freundeskreise der Brüder Grimm,* Festschrift f. Alois Bömer, 1928, 99 ff.

[6] K. Schulte-Kemminghausen, *August von Haxthausen,* Westfälische Lebensbilder Bd. I, H. 1, 1930, 87 ff. – J. Risse, *A. v. Haxthausens Bedeutung in der zeitgenössischen Literatur,* Volkstum und Heimat, K. Wagenfeld zum 60. Geburtstag 1929, 188 ff. 351. – J. Grauheer, *A. v. Haxthausen und seine Beziehungen zu Annette von Droste-Hülshoff,* Diss. Münster 1918 (ungedr.).

lieder zu finden[1]. An A. von Haxthausens „Geistliche Volkslieder mit ihren ursprünglichen Weisen", Paderborn 1850, war die Droste durch Aufzeichnung mancher Lieder beteiligt, wohl auch durch die Eigenart der ihnen gegebenen Fassungen und Ergänzungen[2]. Bei dieser eigenwilligen Bearbeitung alter Volkslieder ist ihr historisch-quellenmäßiger Wert freilich zweifelhaft, aber ihre Aufzeichnungen überliefern die Fassung, in der Annette das Volkslied erlebt und geformt hat.

Musik[3] und Text haben in gleicher Weise das Volksliedinteresse Annettes wachgehalten[4]. Sie empfand die Einheit von Wort und Weise. 1842 schrieb A.

---

[1] Rüschhaus, 29. Aug. 1840 an August von Haxthausen: „Deinen Auftrag, lieber August, betreffend Wallfahrts- oder Arbeitslieder frommen Inhalts, habe ich auszurichten gesucht und deshalb allen alten Weibern des Kirchspiels die Cour gemacht. Dennoch war der Erfolg so gut wie gar keiner, da die drei oder vier derartigen Lieder, die mir gleichsam zufällig wie verflogene Kanarienvögel in die Hände fielen, sogleich von Mama für echte Paderbörner erkannt wurden, die sie hundertmal in Böckendorf gehört; wirklich waren sie hier nicht allgemein, sondern immer nur einer einzelnen Person bekannt, die sie mal mochte von einer paderbörnischen Magd gelernt haben, und ich muß bekennen, daß mein gutes Münsterland sich dieses Mal als echt dürre Sandsteppe ausgewiesen hat; sonderbarerweise haben diese frommen Leutchen überhaupt nicht halb soviel gottselige oder auch nur ernste Poesien als Euer Janhagel. Unsre Volkslieder sind über die Hälfte lustigen und lockeren Inhalts, das scheint Dir wohl nicht so, aber wir haben Dir dergleichen nie geschickt, weil sie immer zugleich grausam dumm waren. Alter Kirchenlieder haben wir etwa 4–5, Wallfahrtslieder durchaus nur ein einziges, was Du kennst; der Refrain ist ‚Maria, Königin, große Himmelskönigin'; ich habe es oft in Böckendorf gehört, und bei der Arbeit singen wir gar nicht, außer beim Spinnen die ordinären Volkslieder. Nun hat mir Schlüter, dem ich meine Not klagte, beikommendes Buch gegeben, was zwar nur zumeist Kirchenlieder, aber auch einige andere enthält, die an der münsterischen Grenze, nach dem Holländischen gesungen werden. Er kennt den Herausgeber, einen dortigen Pfarrer, der sie gesammelt und einige Exemplare, bloß für seine eigene Gemeinde, drucken lassen, um sie noch ein Weilchen über dem Wasser der Verspoelschen Liederflut zu halten, die auch dorthin gedrungen ist. Das Buch ist somit nicht über eine Stunde Weges verbreitet und dieses einzige Exemplar in Münster. Kannst Du etwas daraus brauchen, so nimm es getrost. Schlüter steht dafür, daß es dem Herausgeber höchst angenehm sein würde, da er nichts mehr wünscht, als die Lieder möglichst bekannt und erhalten zu wissen. Dieser hat übrigens bei seinem Sammeln mehr Glück wie Verstand gehabt und scheint mir etwa 50jährige (wie z. B. ‚O Mensch, bedenk die Triebe') eben auch für steinalt gehalten zu haben; auch hat er wohl hier und dort etwas modernisiert und z. B. statt des alten ‚Moon' immer ‚Mond' verbessert, wo es sich denn gar nicht mehr reimt; und sonst noch mitunter, wo man es nicht so leicht wieder in Ordnung bringen kann. Es wird mir aber, glaube ich, nicht schwer fallen, Dir durch Schlüter alles, was Du durchaus wünschest, in seiner Urform und mit den alten Melodien direkt vom Herausgeber zu verschaffen, der wie man aus dem Vorwort sieht, ungern und nur um der Schwachen willen, an die Veränderungen gegangen ist" (Br. I, 426).

[2] J. Gotthardt, *Romantische Klänge aus dem Nethegau,* Ztschr. Aus dem Nethegau Jg. 1, 1921, Nr. 2, 17, 20; dazu *Droste-Bibliographie* 1932, 21.

[3] J. Meier und E. Seemann, *Volksliedaufzeichnungen der Dichterin Annette von Droste-Hülshoff,* Jb. für Volksliedforschung I, 1928, 79 ff.

[4] E. Arens, *Studien zu Annette von Droste: Volkslieder in ihren Werken,* Literar. Handweiser 191 3, Nr. 2; ders. *Volkslieder bei Annette von Droste,* Zs. für rhein. u.

Schott für L. Uhlands „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder", 1844/46 nach ihren Angaben Texte und Melodien Münsterländischer Volkslieder auf[1].

Für Annettes Volksliedauffassung ist bezeichnend, daß sie stets an zeitgebundene Bearbeitung denkt[2] und auch in der verschiedenen Fassung der Gesänge Probleme sieht, die aber im Sinne ihrer eigenen Liedauffassung gewertet werden[3]. Aus dem Briefwechsel mit von Haxthausen geht die gleiche Auffassung hervor, die sie in der Bearbeitung des Lochamer Liederbuchs durchführte. Diese Bearbeitung sollte eine Überraschung zu von Laßbergs Namenstag 1836 sein[4].

Von den alten Melodien des Lochamer Liederbuchs blieb freilich nicht mehr viel erhalten. Annette hat sie völlig frei gestaltet, zum Teil so weitgehend, daß das Original nicht mehr zu erkennen ist, zum Teil unter Beibehaltung einzelner

---

westf. Volkskunde Jg. 14, 1917, 120 ff.; C. Niederdräing, *Das Verhältnis der westfälischen Dichter des 19. Jahrhunderts zum Volkslied,* Diss. Münster 1917.

[1] E. Arens, *Annette von Droste und das Volkslied,* Heimatbl. d. Roten Erde I, 1920, 321 ff.; II, 1921, 145 ff., 289 ff. – H. Schneider, *Uhland,* Berlin 1920, 385. Uhland erwähnt in der Vorrede seiner Sammlung: „Eine größere Zahl von Liedern, wie sie im Münsterlande gesungen werden, hat Fräulein Anna von Droste-Hülshoff aus eigener Erinnerung für mich aufzeichnen lassen, wovon drei ältere Stücke meinem Buch zur Zierde gereichen."

[2] Rüschhaus, 12. Okt. 1840 an Ludwine von Haxthausen: „Wenn Du August siehst, so sage ihm doch, daß ich wegen der bewußten Lieder sogleich habe durch Lutterbeck nach Bocholt schreiben lassen, und dieser höchst ärgerlich und verwundert ist, noch keine Antwort erhalten zu haben, dieses indessen für ein gutes Zeichen hält, daß nämlich die Lieder aufgesetzt werden und es nur etwas mühselig und langsam von statten geht, obwohl er zur Eile getrieben hat. Ich habe übrigens nur die Melodien bestellt ohne Akkompagnement, weil es sonst (für 72 Lieder) eine große Rechnung würde gegeben haben – wenigstens 12 Taler, die ich mich dann gescheut hätte, August vorzulegen, da es ja leicht sein kann, daß nicht zehn Melodien darunter sind, die er brauchen kann. Viele sind gewiß dazwischen, die, wenn auch alt, gar nicht schön sind, und auf manches alte Lied wird auch gewiß eine neue Melodie gesungen, und August will doch nur eine Auswahl geben von dem Schönsten aus unserm alten Kirchengesange. Ich habe zwar bestellt, daß alles auf dem kleinsten Notenpapier so eng wie möglich geschrieben werden soll, aber ich zweifle, daß so ein Organist aus einem kleinen Städtchen, der gern Geld verdient und selten dazu kömmt, sich dadurch irremachen lassen und nicht vielmehr alles so breit und kostbar einrichten wird, als er nur kann; besonders wenn er vielleicht manches Akkompagnement aus seinem eignen gelehrten Kopfe dazusetzen müßte, was er gewiß hoch anschlagen würde . . ." (Br. I, 443 f.).

[3] Rüschhaus, 6. Feb. 1838 an Sophie von Haxthausen: „Sage August, nebst vielen Grüßen, die Melodie des Veni creator sei in einem andern Takte als wir sie sonst gesungen, aber so sei es recht und mache mit Begleitung von Blasinstrumenten großen Effekt. Ich habe es vom Pastoren der Lambertikirche, wo es allein in der Karwoche gesungen wurde, vor den Betrachtungen, die Du auch so manches Mal mit uns angehört hast. Anfangs wollte es mir so nur halb gefallen, weil ich mich lange an das Verkehrte gewöhnt hatte, aber wie ich es öfter spielte, und mir wieder so recht lebhaft erinnerte, welchen feierlichen und imposanten Eindruck es in der Kirche machte, schlug ich mich doch ganz wieder auf die rechte Seite. Hätte August es aber lieber anders, mag er es nur in $^4/_4$-Takt setzen. Doch es ist besser, ich setze es ihm darunter, da noch Raum ist" (Br. I, 262).

[4] Br. I, 172 f.

Motive. Tonal und rhythmisch sind die Melodien neu gefaßt und mit einer oft sehr unbeholfenen Klavierbegleitung versehen[1]. Trotz dieser eigenwilligen Änderungen Annettes[2] wollte von Laßberg in seiner Vorliebe für alte Lieder einige in Annettes Bearbeitung auf Spielwalzen setzen lassen[3].

Das Interesse der Dichterin an alten Liedern war groß[4]. In ihrer musikalischen Neufassung sah sie eine besondere Aufgabe und berichtet in ihren Briefen häufig von dieser kompositorischen Tätigkeit[5].

Neben den Liedbearbeitungen aber blieb sie immer mit eigenen Kompositionen beschäftigt. Die verschiedenen erhaltenen Skizzen zeigen, wie sehr sie sich bemühte, ohne jedoch die künstlerische Kraft ihrer Dichtung in der Musik zu erreichen. Selbst an Opern dachte sie, wohl unter dem Eindruck des Erfolgs der Opern des Onkels Max von Droste-Hülshoff. Die Einheit von Dichtung und Musik war Ziel. Sie berichtet von zahlreichen musikalischen Entwürfen zu Opern, die aber zum größten Teil als verloren gelten müssen.

An Wilhelm Junkmann schrieb Annette aus Rüschhaus von ihren Arbeiten und Plänen[6]. Darunter befindet sich: „Die Wiedertäufer, eine vaterländische Oper oder vielmehr Trauerspiel mit Musik, um diesem oft mißbrauchten Stoff endlich einmal eine ordentliche Behandlung zukommen zu lassen. Hierzu ist noch wenig Text, aber bereits viel Musik fertig; ein günstiger Zufall hat mir einen ganzen Schatz von Tänzen und Liedern gerade aus jener Epoche in die Hände gespielt, so daß diese Arbeit eine sehr dankbare sein würde, da ich mich nur in durch und durch bekannten Umgebungen zu bewegen hätte, was allein den echten Stempel der Natur und Wahrheit geben kann“[7]. Des weiteren schreibt sie in ihrer Übersicht an Junkmann: „Was ich nun außerdem noch unter den Händen habe, z. B. zwei Opern, Babilon und die seidenen Schuhe, d. h. bloß den musikalischen Teil zu besorgen, die Texte sind von andern, davon

---

[1] K. G. Fellerer, *Das Lochamer Liederbuch in der Bearbeitung der Annette von Droste-Hülshoff*, Die Musikforschung V, 1952, 200 ff.

[2] J. Blaschke, a. a. O., S. 93.

[3] Annettes Mutter schreibt an Lassberg: „Nette läßt Dir viel Freundliches sagen; sie ist jetzt daran, die bewußten Melodien aufzusetzen, hat mich aber gebeten, Dir zu bemerken, daß nach ihrer Ansicht die langsamen Weisen zu einer Spieluhr durchaus nicht passen, weil auf den Walzen keine anhaltenden Töne gebracht werden könnten.“

[4] Meersburg, 2. Aug. 1844 an August von Haxthausen: „Prof. Ettmüller, ebenfalls aus Zürich, hat mir gestern eine uralte Melodie des Nibelungenliedes geschickt, die Dich gewiß interessieren wird, . . . und leihentlich ein, wie ich glaube, sehr wertvolles Manuskript spanischer Romanzen ohne Melodien aus dem 15. Jahrhundert, wovon ich fast kein Wort verstehe und Lassberg, glaube ich, noch weniger“ (Br. II, 325).

[5] Abbenburg, 29. Juli 1845 an Elise Rüdiger: „Mein Zimmer ist eine wahre Arche Noah von angefangenen Arbeiten – Handarbeiten – Schreibereien – dicke Liederpakete, die ich vierstimmig aussetzen . . . soll“ (Br. II, 410, dsgl. Br. II, 409; I, 266).

[6] 4. Aug. 1837 (Br. I, 212).

[7] Br. I, 212.

will ich nur gar nicht reden, . . . ich denke für die nächste und zwar eine geraume Zeit die musikalischen Arbeiten den poetischen nachzusetzen. Die Wiedertäufer wären das einzige, was mich reizen könnte, da ich so große Lust habe, den Text zu schreiben"[1]. Im folgenden Jahr berichtet Annette nochmals von ihren „Wiedertäufer"-Plänen als Opernstoff und den inzwischen eingetretenen Schwierigkeiten: „denn es dauert mich die viele Musik, die ich bereits dazu komponiert habe"[2]. Sie hofft, in Kerssenbrocks Geschichte der Wiedertäufer neue Anregung zur dramatischen Gestaltung der Handlung zu finden: „Wenn aber der Kerssenbrock mir auch keinen Text bietet, so mögen jene Lieder, Märsche et cet. auch vor die Hunde gehen, wie so manches, was ich geschrieben; blamieren mag ich mich nicht, nicht vor andern und noch weniger vor mir selber"[3].

Diese Bemerkungen geben Zeugnis von Annettes Arbeitsweise. Sie wollte ihre Wiedertäuferoper mit historischen Melodien aus der Zeit bearbeiten. Damit sollte die historische Oper nicht nur im Stoff, sondern auch in der Musik aus der Zeit gestaltet werden, wobei sie allerdings in der Behandlung der alten Melodien wohl genau so frei verfahren wollte, wie sie es in ihrer Bearbeitung des Lochamer Liederbuchs tat. Jedenfalls sollten „Die Wiedertäufer" als historisches Liederspiel eine neue Art der Opernkomposition erstreben. Nachdem Annette den Plan der Oper schon längst aufgegeben hatte, erinnerte sie sich der gesammelten Skizzen und Quellen, als sie 1846 überlegte, ihrem Schwager von Laßberg ein Geschenk mitzubringen[4]. Was an Opernentwürfen Annettes erhalten ist, erhebt sich nicht zu dramatischer Größe. Wie die Lieder sind diese Skizzen von Pathos und Empfindsamkeit getragen. Eine Arie „Schön und lieb", von der eine Klavier und zwei Orchesterfassungen vorliegen, ist ebenso steif und erfindungsarm wie das vorausgehende Rezitativ.

Neben diesen eigenen Opernplänen[5] wurde Annette durch eine Anregung

---

[1] Br. I, 213.

[2] 1838 an Ch. B. Schlüter oder W. Junkmann: „Mein Vorhaben, die Epoche der Wiedertäufer zum Stoff meiner nächsten Arbeit zu wählen, beginnt etwas schwankend zu werden, die Katastrophe ist zu gräßlich, auch zu gemein, und die sonst sehr verschiedenen und interessanten Charaktere der Hauptpersonen verschwinden zu sehr in der allgemeinen Raserei; einer spricht und handelt wie der andere, es läßt sich nichts Individuelles mehr erkennen. Ein etwas früherer Zeitpunkt bietet allerdings höchst günstige Momente dar, z. B. das Schicksal des Johannes Wieck, aber sie eignen sich für keine katholische Feder" (Br. I, 312).

[3] Br. I, 312.

[4] Rüschhaus, 17. Juli 1846 an die Schwester: „Leider weiß ich gar nicht, was ich dem lieben Lassberg mitbringen kann, außer ein paar (sehr verpludderten) Heften alter Nationaltänze (Du kennst sie wohl, ich habe sie schon vor langer Zeit im alten Wiedertäuferkoffer in Hülshoff gefunden)" (Br. II, 481).

[5] „Die Wiedertäufer", „Der Galeerensklave", „König Erich", „Babilon", „Die seidenen Schuhe". H. Hüffer, *A. von Droste-Hülshoff und ihre Werke*, [3] Gotha 1911, 67, 75; H. Cardauns, *Die Briefe der A. v. Droste-Hülshoff*, Münster 1909, 122, 29, 20; 123, 16, 24; 178, 25; M. Kniepen, *Annettens von Droste-Hülshoff dramatische Tätigkeit*, Diss. Münster 1910.

Robert Schumanns, für ihn einen Operntext zu schreiben, erneut mit der Operndichtung in Verbindung gebracht[1]. Doch konnte sie sich nicht zur Übernahme dieser Arbeit entschließen. Rob. Schumann hat in dem Lied „Das Hirtenfeuer", op. 59, 5, einen Text Annettes vertont[2].

Der Musik blieb die Dichterin Annette von Droste-Hülshoff ihr ganzes Leben hindurch zugetan. Nicht nur in ihren musikalischen Werken, auch in ihren Dichtungen spiegelt sich ihre Vorliebe für die Musik, in den Briefen spricht sie oft von musikalischen Eindrücken. Die musikalische Begabung spielt bei der Beurteilung von Personen ihrer Umgebung eine große Rolle[3]. In Meersburg fand sie ebenso wie in Münster immer neue Anregungen sowohl im Konzertleben, als vor allem im eigenen Musizieren.

Die Persönlichkeit der Dichterin, im besonderen ihr Empfindungsausdruck[4] tritt in ihrer Musik klar hervor und verdeutlicht Züge, die auch ihre Dichtung bestimmen. Wenn Annettes musikalisches Schaffen auch für die Geschichte der Musik kaum von Bedeutung ist, so bietet es für die Kenntnis ihrer künstlerischen Persönlichkeit – mehr durch ihr Wollen, als durch ihr Können – bedeut-

---

[1] Abbenburg, 5. Juli 1845 an den Bruder WERNER: „Ich habe wieder einen wunderlichen Brief bekommen, von einer jetzt sehr berühmten Klavierspielerin (sie unterschreibt sich ‚Kammervirtuosin S. Majestät des Kaisers von Österreich') Klara Wieck, die an einen Komponisten Robert Schumann verheiratet ist, der seit kurzem durch eine Oper ‚Das Paradies und die Peri' Aufsehn gemacht hat. Sie schreibt etwas ängstlich und sehr komplementös, ihr Mann wünsche eine neue Oper zu komponieren, sei aber mit den vorhandenen Texten und Schriftstellern nicht zufrieden und habe so oft geäußert, wie glücklich es ihn machen würde, von mir eine Dichtung zu diesem Zweck erhalten zu können, wie er aber nicht den Mut habe, mich darum zu bitten, daß ich es ihr, als seiner Frau verzeihen werde, wenn sie unter der Hand wage, was er nicht wagen möge, da es ihr eine gar zu große Freude wäre, wenn sie ihn mit einer Zusage überraschen könnte et cet. Der Brief war von Dresden datiert. Ich kann mich nicht dazu entschließen; das Operntextschreiben ist etwas gar zu Klägliches und Handwerksmäßiges, obwohl es viel einbringen kann, denn bei Opern teilen Dichter und Komponist sich in die Tantieme, d. h. sie bekommen von jedem stehenden Theater, wo sie aufgeführt wird, die Einnahme . . ., was bei Opern, die Glück machen, auf sehr bedeutende Summen anschwellen kann. Vorerst brauche ich übrigens noch nicht zu antworten und kann mich noch bedenken . . ." (Br. II, 407 f.).

[2] *Kompositionen von Gedichten der Droste*, s. ARENS und SCHULTE-KEMMINGHAUSEN, Droste-Bibliographie 1932, 195–198.

[3] Meersburg, 29. Febr. 1844 an LUISE SCHÜCKING: „Ich habe zwei neue Bekanntschaften gemacht . . . Fürstin Salm . . . malt sehr hübsch, liest viel, ist passioniert für Musik . . . Noch lieber ist mir die andre, Miß Philippa Pearsall, Tochter eines englischen Baronets, der sich im Kanton St. Gallen angekauft hat, ein höchst geniales, liebenswürdiges Mädchen von zwanzig Jahren, in der eine tüchtige Malerin und Gesangskomponistin steckt. Sie . . . ist von ihrem Vater, einem originellen Musikenthusiasten in alle Geheimnisse des Kontrapunkts eingeweiht und singt ihre einfachen, aber rührenden Kompositionen mit einer wunderbar tiefen, erschütternden Stimme . . ." (Br. II, 291; vgl. Br. II, 233, 329, 331).

[4] Meersburg, 25. Aug. 1844 an PHILIPPA PEARSALL: „Musik ist nur für ein fröhliches oder mindestens nicht angegriffenes Gemüt und macht Traurige nur noch trauriger, dann tritt die Poesie an ihre Stelle und weiß zu erheben und trösten" (Br. II, 329).

same Züge. Schlüters Hinweis[1] auf ihre Gabe, „Poesie in Musik und Musik in Poesie zu übersetzen", wird bei der Betrachtung Annettes von Droste-Hülshoff als Musikerin von Bedeutung für ihr gesamtes künstlerisches Schaffen und ihre Empfindungswelt. Nicht zuletzt vermitteln Annettes Kompositionen und ihre Äußerungen über Musik einen Einblick in das Musikleben der Gesellschaft des frühen 19. Jahrhunderts.

---

[1] Nekrolog, a. a. O.

Deutsche Glockenspiele

von

FRANZ M. FELDHAUS

Sicherlich hat es schon in sehr früher Zeit Glockenspiele gegeben, die mit kleinen Hämmern von Hand geschlagen wurden, denn es ist bekannt, daß schon die Assyrer im 9. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung kleine, mit Reliefs verzierte, in Erz gegossene Glocken besaßen. Ein Stück im Berliner Museum ist 9 cm hoch[1]. Aus Ägypten kennen wir Glöckchen in vielartigen Formen, die bis in die 22. Dynastie, also etwa bis zum Jahre 900 v. Chr. zurückreichen[2]. Doch sei hinsichtlich der Frage nach den mit Handhämmern geschlagenen kleinen Glockenspielen auf die zusammenfassende Arbeit von J. Smits van Waesberghe verwiesen[3].

Es wird schwer sein, zu ermitteln, wann Gruppen kleiner Glocken mechanisch angeschlagen wurden. Die Stiftwalze ist im römisch-alexandrinischen Kulturkreis, etwa um 110 n. Chr., bekannt[4]. Die alte Literatur versagt im übrigen, und erst seit mohammedanischer Zeit finden sich viele Nachrichten über mechanische Musikwerke mit Stiftwalzen. Es mag auch manche Kombinationen gegeben haben, die heute vergessen sind. (Wie eigenartig sind z. B. die mechanischen Musikwerke an alten portugiesischen Windmühlen, die bei ihrer Drehung tiefe und helle Töne geben. An den Flügeln sitzen große und kleine offene Tongefäße, in die bei bestimmter Stellung der Wind bläst.) Die Söhne des Musa, die um das Jahr 860 in Bagdad Mechaniker waren, kennen bereits Stiftwalzen, um die Ventile eines pneumatischen Musikwerkes zu öffnen[5]. Alfons X., König von Leon und Castilien, genannt „der Weise", der ums Jahr 1256 astronomische Werke der Araber und der Chaldäer ins Spanische übersetzen ließ, hinterließ uns die Zeichnung eines allerdings einfachen mechanischen Glockenspiels[6]. – Daß wir häufiger von mechanischen Pfeifenwerken hören als von mechanischen Glockenspielen, hat wohl seinen Grund darin, daß Pfeifen weit leichter gegeneinander abzustimmen waren als Glocken.

Aus dem Jahr 1730 fand ich in der „Vossischen Zeitung"[7] eine Notiz, daß Johann Jürgen Schliffel „Stert-Stücke oder Glocken-Spiele" erfunden habe, „welche von

---

[1] F. M. Feldhaus, *Die Technik der Vorzeit,* Leipzig 1914, Abb. 307.

[2] H. Hickmann, *Zur Geschichte der altägyptischen Glocken,* Musik und Kirche, 1951; derselbe, *Cymbales et Crotales dans l'Egypte ancienne,* Annales de Service des Antiquités de l'Egypte, Band 49, 1949.

[3] J. Smits van Waesberghe, *Cymbala,* Rom 1951, mit 8 Tafeln. –Weitere Handglockenspiele in folgenden Werken: M. Gerbert, *De cantu et musica sacra* I, Tab. 26 n, 3; *Annales archéologiques,* Bd. 6, 1847, Taf. 18; E. G. Millar, *La miniature anglaise,* Paris 1928, Taf. 34; *Cod. lat.* 17405, Staatsbibl. München; E. E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture,* Bd. 2, 1867, S. 7.

[4] *Heronis Alexandrini, Opera,* Ausgabe von W. Schmidt, Leipzig 1899–1912.

[5] F. Hauser, *Über das kitab al hijal, das Werk über sinnreiche Anordnungen, der Brüder Mûsâ,* Erlangen 1922.

[6] Don Manuel Rico y Sibonas, *Libros del Saber de Astronomia del Rey D. Alfonso,* Madrid 1863.

[7] Nr. 78 vom 21. 6. 1730.

einer Person können gespielet werden, welche niemalen die Music gelernet; man kann darauf spielen alles was musicalisch ist, es mag sein geistlich oder weltlich". Ich vermute, daß hier eine neuartige Mechanik, also nicht die alte Stiftwalze, zur Anwendung kam.

Wohl eines der frühesten erhaltenen mechanischen Glockenspiele befindet sich aus den Beständen des Landgrafenmuseums im Landesmuseum zu Kassel. Es wurde 1690 von Caspar Hoffmann in Augsburg gebaut und bringt die Glöckchen durch eine Stiftwalze zum Klingen. – Seit 1768 kamen als billiges Massenfabrikat kleine Spieldosen mit Stiftwalze und Glasglöckchen aus Neukirch in Baden[1].

Verbreitet ist die Ansicht, daß der Glockengießer Barthelemi Coecke, den man irrtümlich auch Kneck nennt, Glockenspiele mit Stiftwalze um das Jahr 1467 erfunden habe. Die Angabe ist aber nicht stichhaltig, denn die Turm-Glockenspiele entwickelten sich aus den kleinen mechanischen Glockenspielen. Ein solches ist im Jahre 1352 an der ersten Prunkuhr angebracht worden, die damals im Münster zu Straßburg aufgestellt wurde[2]. Die Uhr wurde abgebrochen, und von ihr sind im Museum zu Straßburg nur noch einige mechanische Figuren erhalten[3]. An dieser Uhr befand sich ein kleines, mechanisches Glockenspiel von 10 Glocken. – Zwischen den beiden Weltkriegen sah ich in Olmütz 16 kleine Engelsfiguren, die mit Hämmern und Glöckchen in den Händen einst an der im Jahre 1419 erbauten Olmützer astronomischen Uhr saßen. Die Glöckchen waren stumm, denn im Inneren des Mechanismus der Uhr schlug ein mechanisches Glockenspiel. Diese inneren Teile wurden später erneuert[4].

Die St. Petri-Kirche in Hamburg erhielt im Jahre 1487 von dem niederländischen Glockengießer Gerhard Wou ein Spiel mit 7 Glocken. Im Jahre 1625 kamen zwei Glocken hinzu und 1761 nochmals zwölf weitere. Dieses Glockenspiel ging beim großen Stadtbrand des Jahres 1842 unter. Das mechanische Werk hierzu hatte man im Jahre 1545 erneut eingebaut[5]. Im Jahre 1883 stellte Smulders ein neues Glockenspiel mit 40 Glocken auf der Hamburger Petri-Kirche auf. Es hatte eine durch Tretwerk bewegte Stiftwalze, aber auch eine Handklaviatur. Mechanisch und musikalisch war dieses Werk nicht gut, so daß der Organist H. Schmahl es 1884 umbaute und 45 Glocken mit Hand- und Fußklaviatur einfügte. Im letzten Kriege wurde dieses Werk vernichtet. – Nach einer Zeitungsnotiz[6] baute Johann Jacob Hencken, Organist der Hamburger

---

[1] Badische Gewerbe-Zeitung 1896, S. 542.

[2] T. Ungerer, *L'horloge de Strasbourg,* Straßb. 1922, S. 9.

[3] F. M. Feldhaus, *Technik der Antike und des Mittelalters,* Leipzig 1930, S. 330-331 mit Abb. 343-345.

[4] J. W. Fischer, *Geschichte der Haupt- und Grundfestung Olmütz,* Olmütz 1808.

[5] H. Schmahl, *Die Umarbeitung des Glockenspiels auf St. Peter,* Hamburg 1887, S. 11f.

[6] Hamburger Correspondent vom 4. 2. 1733.

Petri-Kirche, im Jahre 1733 ein Glockenspiel, aber es wird nicht gesagt, wohin es kam. 1939 erkundigte ich mich beim Staatsarchiv in Hamburg vergebens nach diesem Werk; es war dort nichts darüber bekannt. Im Jahre 1780 ist an der Orgel der Michaeliskirche zu Hamburg ein Glockenspiel nachweisbar[1]. In Lübeck wurde 1508 in den Dachreiter der Marienkirche ein Glockenspiel eingebaut. Die Glocken lieferte der Lübecker Gießer Hinrich van Kampen, der wahrscheinlich aus Holland stammte, aber seit 1512 als Hausbesitzer in Lübeck nachweisbar ist. Das Spiel hatte sechs Glocken. Vier von ihnen trugen als Inschriften Sätze des Hermannus Contractus aus dem Inselkloster Reichenau. Die beiden anderen trugen niederdeutsche Inschriften. Das Spiel war mit der Uhr verbunden und ertönte zu jeder halben Stunde. Vor dem Halbstundenschlag wurde ein halber und vor dem vollen Stundenschlag ein ganzer Choral gespielt. Je nach den kirchlichen Festzeiten wechselten die Weisen zwölf Mal im Jahr. Außer den Stiftwalzen besaß dieses Glockenspiel auf dem Kirchenboden auch eine Klaviatur, auf der am Mittag der hohen Festtage und bei Beerdigungen der Senatoren und des Seniors gespielt wurde. Auch dieses Werk wurde im letzten Weltkrieg zerstört.

Das Breslauer Glockenspiel des Rathauses ist von 1550. Es blieb aber nur kurze Zeit in Betrieb[2].

Von 1559 bis 1561 wurde ein Glockenspiel auf dem Rathaus zu Danzig errichtet. Das Staatsarchiv in Danzig besaß darüber Akten[3]. Über das Spiel selbst berichtet 1879 eine Programmbeilage der Danziger Petrischule[4]. Dieses Werk wurde im letzten Weltkrieg ebenfalls zerstört und mein Versuch, jetzt auf Umwegen noch etwas darüber zu erfahren, mißlang. – Die Katharinenkirche in Danzig erhielt im Jahr 1728 von dem verstorbenen Ratsherrn Andreas Stendal ein Legat zum Bau eines Glockenspiels. In Holland wurden 35 Glocken im Gesamtgewicht von 9016 Pfund gegossen, die am 30. November, dem Andreastag, 1736 zum erstenmal erklangen. Das Legat von 18000 Danziger Gulden hatte aber nicht gereicht, da die Glocken allein über 30000 Gulden verschlangen. Deshalb schrieb der Rat von Danzig zwei Lotterien aus, von denen der 10. Teil nach Abzug der Unkosten für das Glockenspiel verwendet wurde. Zum Handklavier dieses Werkes kam im Jahr 1741 durch den Danziger Uhrmacher Daniel Böttcher eine große Walze, deren Umlauf zu jeder Viertelstunde die Glocken erklingen ließ. Es war eine klobige Maschinerie. Die Walze hatte vier Fuß und sechs Zoll Länge und sechs Fuß und acht Zoll im Durchmesser. In 7260 Löcher konnten die Notenstifte eingesetzt werden. Die ganze Walze war aus 121 Brettern zusammengefügt. – 1910 erhielt die Danziger Katharinenkirche das damals größte Glockenspiel Deutschlands mit 37 Glocken im Gesamtgewicht von

---

[1] E. Flade, *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann,* Leipzig 1926, S. 149.
[2] Briefliche Mitteilung des Stadtarchivs.
[3] Akten Staatsarchiv Danzig: 300, 42, 155, 156.
[4] Verfasser Boeszoermeny.

17 500 kg. Diese Glocken hatte Franz Schilling in Apolda gegossen, ein hervorragender Glockengießer. Am 1. Mai 1910, einem Sonntag, erklangen sie zum erstenmal. Im letzten Weltkrieg wurde dieses Werk zerstört.

In der Annakirche zu Düren im Rheinland ist 1565 ein Spiel von 12 Glocken aufgestellt worden, das sich in seiner stabilen Bauart und seiner vortrefflichen Konstruktion bis zur Kriegsnacht des 16. November 1944 erhalten hatte. Der 100 m hohe Annaturm brannte so aus, daß von dem Glockenspiel und seinem Mechanismus nichts mehr unter den Trümmern zu finden war. Unsere 1. Abbildung zeigt die große Maschinerie dieses Spieles nach einer Aufnahme, die ich 1909 machen ließ. Der Mechanismus wog, nach alten Rechnungen, die ich damals einsehen konnte, 7546 Pfund. Er war von Henri Ny zu Hassel im Stift Lüttich, der auch die 12 Glocken goß, gebaut worden. Halbstündlich spielte das Werk einen Kirchenhymnus, und stündlich ein weltliches Lied.

Vermutlich kam zwischen 1632 und 1639 ein primitives Glockenspiel mit 20 Glocken, einer Stiftwalze und einer Klaviatur auf den Turm des Münsters von Aachen. Den Akten des Aachener Stadtarchivs ist dieses Glockenspiel völlig fremd, jedoch vermerkte der reichsstädtische Archivar Meyer im Jahre 1780: „Endlich findet sich hiebey (dem Münster) auch noch ein Glockenspiel samt einem großen Uhrwerk.“ In den Kapitelsprotokollen des Aachener Münsterstifts im Staatsarchiv zu Düsseldorf suchte ich Nachrichten über dieses Spiel vergebens. Ich ermittelte aber 1909 ein kleines Gemälde, das sich im Besitz des Aachener Augenarztes Dr. Vüllers befand. Es zeigt den Turm des Münsters und unterhalb des Uhrzifferblattes acht Öffnungen, hinter denen man die kleinen Glocken sieht. Die einzige ausführliche Nachricht über dieses Spiel las ich im Organ für Christliche Kunst, Jahrgang 1858[1]. Anlaß zu diesem Artikel war der Umguß der Glocken durch Goulards Fils in Malmedy im Jahre 1857. Wann dieses Spiel entfernt wurde, konnte ich nicht ermitteln. Bei meinen Nachforschungen im Jahre 1909 war es nicht mehr vorhanden.

Im Jahre 1650 finden wir bei dem vielseitigen Jesuiten Athanasius Kircher[2] eine gute Abbildung mit Beschreibung eines großen Glockenspieles (Abbildung 2). Der Lauf der Spielwalze wird, wie wir sehen, von einer Uhr ausgelöst.

Kurfürst Johann Philipp von Mainz schaffte 1663 für die Liebfrauenkirche zu Mainz ein Spielwerk mit 7 Glocken an[3]. In den Relationen über Mainz sagt Galeazza Gualdo-Priorato, Conte di Comazzo, dieses Glockenspiel erklinge melodisch, ehe die Stunden angeschlagen würden[4]. Wann dieses Werk verschwand, konnte ich nicht ermitteln. Als ich im Jahre 1909 die Forschungen begann, sagte man mir, der Mainzer Dom habe ein Glockenspiel getragen; diese Nachricht war aber falsch.

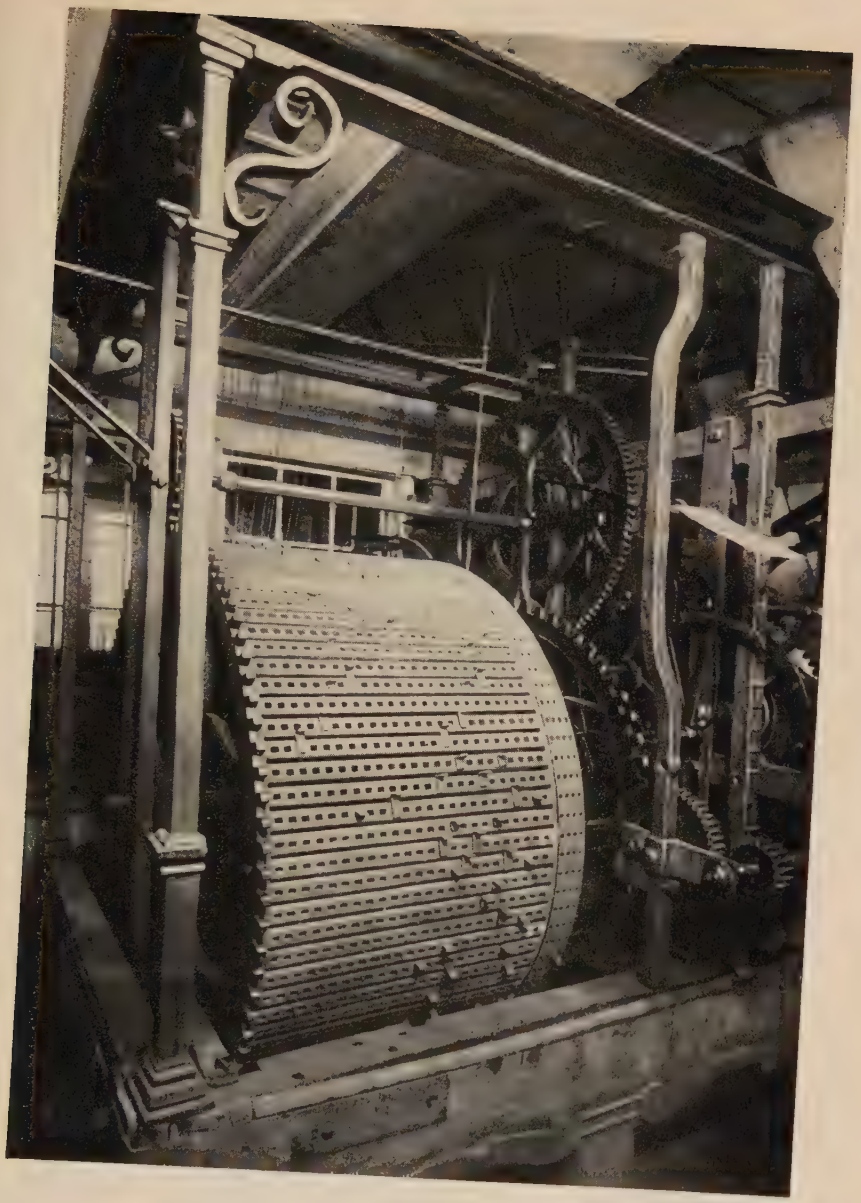
---

[1] S. 20 und 68.
[2] A. Kircher, *Musurgia,* Bd. 2, S. 336.
[3] C. A. Schaab, *Geschichte der Stadt Mainz,* Bd. 2, S. 146.
[4] Mainzer Journal 1898, Nr. 48/49.

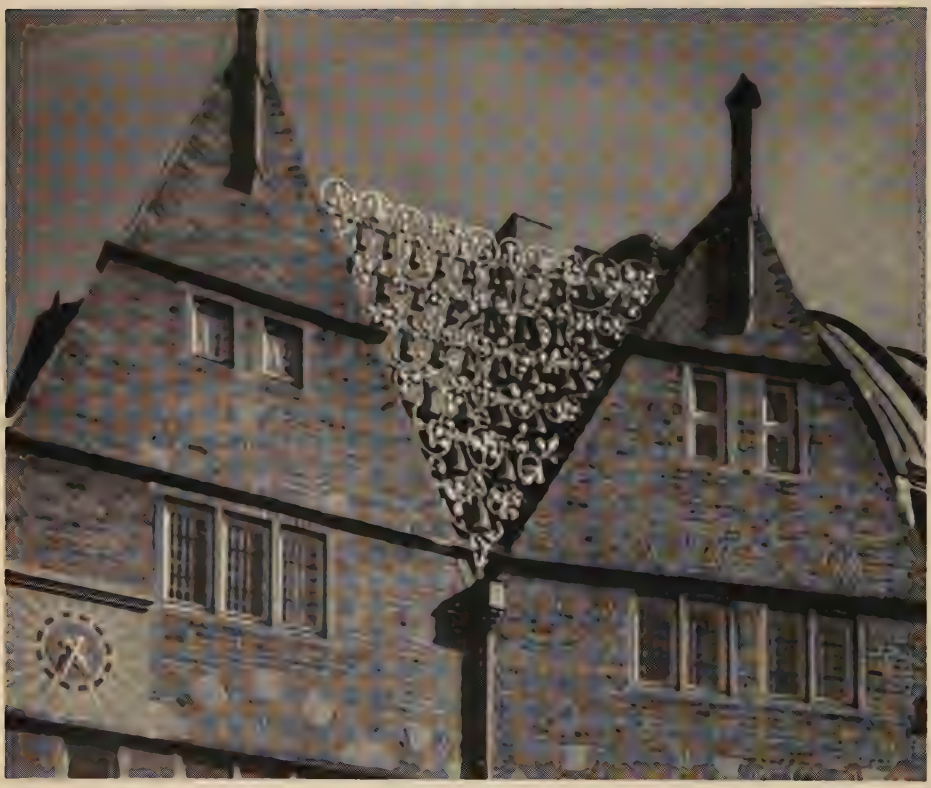
Am 23. September 1943 wurde das Glockenspiel auf dem Schloßturm zu Darmstadt vernichtet. Seine 28 Glocken hatte 1671 Peter Hemony in Amsterdam gegossen, und der Uhrmacher Peter van Call aus Nymwegen und der Glockenspieler Salomon Verbeek erbauten dazu das große Laufwerk, dessen Walze 4000 Stiftlöcher besaß. Das Handklavier für dieses Spiel wurde 1847 erneuert. Landgraf Ludwig VI. hatte auf seinen Reisen in den Niederlanden manches melodische Glockenspiel gehört und so beschloß er, ein solches in den Treppenturm des neuen Schlosses einzubauen, damit es, wie er selbst sagte, „geistliche Lieder spielend als eine leblose Creatur das Lob des Allmächtigen verkünden solle". Die Stiftwalze, in den Akten „Spieltonne" genannt, bestand aus Kupfer. Binnen vier Monaten vollendete Hemony dieses „Glockenspiel . . . von so schönem korrektem Ton, Resonnance, Accord und Geläut, wie irgendwo in diesem Lande zu finden, worauf unparteiische Musicanten, die sich darauf verstehen, urteilen mögen". Im Sommer 1670 wurde die schwere Spieltonne nach Darmstadt transportiert. Die 28 Glocken wogen zusammen 6153 Pfund, die größte von ihnen 1200 Pfund, die kleinste 18 Pfund. Der Spieltisch hieß „Beyer Stool", also Beierstuhl. Im Rheinland spricht man noch heute beim kurzen Anschlagen mehrerer Glocken vom *Beiern*, im Gegensatz zum *Läuten* mit ausschwingenden Glocken. Wie kostspielig ein Glockenspiel damals war, ersah ich aus den Darmstädter Rechnungen, die für das Werk 11 218 Gulden, 14 Alben und $1^1/_5$ Heller angeben, für die damalige Zeit eine große Summe. Die 12 größten Glocken trugen den Namen ihres Meisters, die Jahreszahl 1670 und Sprüche aus den Psalmen. Die Töne gingen über 2 ½ Oktaven. Der genannte Verbeek richtete das Glockenspiel und seine Mechanik im Jahre 1671 ein und bildete wochenlang den Hofmusiker des Landgrafen, Breithaupt, zum Glockenspieler aus. Ursprünglich konnten nur ganze, halbe und viertel Noten von diesem Glockenspiel angeschlagen werden, später richtete man es aber auch für achtel Noten ein und fügte 7 Glocken zur Vervollständigung der dritten Oktave hinzu. Während des Orleanschen Krieges brachte man dieses Werk zuerst nach Nidda, dann nach Gießen in Sicherheit, um es vor den gegen Darmstadt vordringenden Franzosen zu retten. 1698 kam es auf seinen alten Turm zurück. In den Jahren 1834/36 wurde das Laufwerk erneuert und 1842 stimmte man die Glocken neu ab. – An Stelle des im letzten Kriege zerstörten Glockenspiels erhielt Darmstadt am 16. Dezember 1951 ein neues elektrisch gespieltes Glockenspiel von der Firma Korfhage & Sohn in Buer.

Bischof Johann Ernest von Salzburg ließ im Jahr 1701 ein Glockenspiel mit einer Walze für 7964 Stifte durch den dortigen Großuhrmacher Jeremias Sauter bauen; es ist noch jetzt im Betrieb.

Im gleichen Jahr kaufte König Friedrich I. von Preußen in Holland ein großes mechanisches Glockenspiel und zahlte dafür, ohne Glocken, die hohe Summe von 20000 Gulden. Es kam nach Berlin, um auf dem Münzturm des Schlosses aufgestellt zu werden. Aber dieser, unter Leitung von Andreas Schlü-



1



ter erbaute, hohe Turm wurde auf altem Fundamente errichtet, und so senkte er sich schon während des Baues. Vergebens fügte Schlüter Eisenkonstruktionen und stützende Gewölbe in den Bau ein. Bekanntlich mußte der große Meister vor den Intrigien, die ihn seit diesem technischen Unglück verfolgten, Berlin verlassen und nach Rußland übersiedeln. Am 12. Juni 1713 schenkte König Friedrich Wilhelm I. das Werk der Parochialkirche in Berlin, und zum Neujahrstag des Jahres 1715 spielte es dort zum erstenmal (Abb. 3)[1]. Der Glockenist Eugen Thiele beschrieb das alte Werk 1915 in einem Gedenkbuch, das damals beim Küster gekauft werden konnte. Den Guß der Glocken dieses Spieles begann der bedeutende Geschützgießer Johannes Jacobi, der auch das berühmte Denkmal des Großen Kurfürsten goß. Aber mit dem Glockenguß wußte dieser Meister nicht recht Bescheid. Er ließ sich zwar einen Vorschuß für seine Arbeit geben, aber die Glocken goß erst der Amsterdamer Gießer Jan Albert de Grave in Verbindung mit Jacobi. 15 Glocken jedoch erhielten das Prädikat: „schnarrt – zweideutig – nicht gut – stumpf – nichts – klingt als eisern – falsch – kein Klang.“ Man kam in große Nöte, Kommissionen wurden eingesetzt und Sachverständige gehört. Die Gießer schoben die Schuld des Mißklangs der Glocken auf das Metall von alten Geschützen, das ihnen geliefert worden war. Der König aber erkannte auf Grund von Gutachten, daß dazu „die Wissenschaft einer besonderen Composition der Metallen und Gießens der Glocken gehöre“. Es gab einen großen Krach mit Jacobi, denn er sollte nicht nur die Glocken für 36 Taler je Zentner zurücknehmen, sondern auch die Kosten der Änderung tragen. Schließlich wechselte Albert Grave die schlechten Glocken gegen eigene gute Stücke aus. Erst nach Jahren einigte man sich mit Jacobi, nachdem das Spiel 15441 Taler verschlungen hatte. Das erwähnte Gedenkbuch von Eugen Thiele berichtet auch über die 11 Glockenisten dieses Spieles, die im Lauf von zwei Jahrhunderten – einer von ihnen 44 Jahre lang – Dienst taten. Mehrmals vererbte sich ihr Amt. Unter ihnen befindet sich auch der bekannte Berliner Komponist Eduard Grell, der hier als Helfer seines Vaters spielte. Auch der Vater und der Großvater von Eugen Thiele waren hier Glockenisten. Das alte Werk hatte eine Walze von 26 Zentner Gewicht, zweimal am Tage mußten die Zuggewichte von 41 Zentnern mit der Hand aufgewunden werden. Im Jahr 1865 wurde dieses schwerfällige Werk umgebaut, und nun zählte es zu den besten Glockenspielen der Welt.

Aus Berlin konnte ich jetzt über das Schicksal dieses Spieles nichts Sicheres erfahren, aber ich hörte, daß das Werk dem Krieg zum Opfer fiel.

Um das Glockenspiel der Berliner Parochialkirche zu bessern, meldete sich im Jahre 1733 der seit sechs Jahren beim Landgrafen von Hessen in Ungnade gefallene Johann Ernst Elias Orffyré, jener Scharlatan, der viele Jahre lang

---

[1] D. Joseph, *Die Parochialkirche in Berlin,* Berlin 1894, S. 109 ff.; W. Ziethe, *Die Parochialgemeinde,* Berlin 1874, S. 44–46; E. Thiele, *Das Glockenspiel der Parochialkirche,* Berlin 1916.

seinen für die Technik begeisterten Landgrafen Carl und bedeutende Gelehrte, unter ihnen Leibniz, mit einem Perpetuum mobile an der Nase herumgeführt hatte. Diese Maschine war im Schloß Weißenstein – es stand dort, wo heute das Schloß Wilhelmshöhe liegt – angeblich jahrelang aus eigener Kraft in Betrieb. Ein bisher unbenutztes Manuskript der Kasseler Landesbibliothek[1], enthaltend die zeitgenössischen Papiere über Orffyré, gibt über sein angebliches Perpetuum mobile Auskunft und tut kund, daß die Dienstmagd des damals hochgeehrten Meisters die Maschine aus dem Nebenzimmer drehen mußte. Schließlich bekam sie Gewissensbisse und brachte den Schwindel an den Tag. Auf den Seiten 519 bis 580 dieses Manuskriptes spricht Orffyré über seine Glockenspiele. Eines von ihnen bot er in den Krisenjahren für die Potsdamer Garnisonkirche dem König von Preußen zum Kauf an. Eine Antwort des Königs ist in den Akten aber nicht enthalten. Vermutlich hatte der König in Berlin schon gehört, daß Orffyré ein Scharlatan war. Dieses Manuskript enthält vier Zeichnungen von Glockenspielen. Auch dem Herzog von Eisenach, dem König von Schweden und dem Magistrat von Leipzig bot Orffyré Glockenspiele an. Blatt 524 seiner Niederschrift besagt, daß Orffyré für ein Glockenspiel 35 Glocken ankaufte. Ob und wo sie zur Aufstellung kamen, ist nicht bekannt.

Ungewiß ist, wann die Garnisonkirche zu Potsdam ihr erstes Glockenspiel bekam. König Friedrich Wilhelm I. bezahlte die Kosten aus einem besonderen Fond, und die Akten über dieses Spiel sind äußerst spärlich. 1733 bestellte der König das Spielwerk bei dem damals in Berlin wohnenden, aus den Niederlanden stammenden Glockenspiel-Bauer Arnoldus Carsseboom, dazu 35 Glocken bei dem Berliner Geschützgießer Meurer. Ob dieses Spielwerk bereits im alten Turm, der 1735 neu erbaut wurde, hing, ist ungewiß. Neu beschafft wurden im Jahr 1735 eine Handklaviatur und fünf schwere Glocken. Dieses Werk kostete weit über 11000 Taler. Der Mechanismus war recht schwerfällig, denn tagtäglich mußte das bleierne Zuggewicht von 9 Zentner und 12 Pfund mit einer Handkurbel aufgewunden werden. Die Walze wog 26 Zentner und sechs Pfund. Sechs Gesellen arbeiteten sechs Monate lang an den 6000 Taktlöchern der Walze, die zuerst gebohrt und dann vierkantig ausgefeilt werden mußten. Im Laufe der Zeit hat man den Mechanismus wiederholt verbessert, das letztemal im Jahre 1926[2]. Das Potsdamer Glockenspiel wurde in der Nacht des 15. April 1945 so getroffen, daß sich die Sperre auslöste und das Geläut „Üb' immer Treu und Redlichkeit" spielte, bis es unter diesen Klängen herunterstürzte. – 1951 sind aus den Glockenresten zwei neue Kirchenglocken für die Garnisonkirche, nun Heiligkreuzkirche genannt, gegossen worden.

Ein kleines und ein großes Glockenspiel wurde in den Jahren 1737 bis 1750 in die berühmte Orgel der Klosterkirche zu Weingarten eingebaut[3]. – Das

[1] *Ms. math. fol.* 25.
[2] Deutsche Uhrmacher-Zeitung 1926, S. 414.
[3] Briefliche Mitteilung aus Weingarten.

Glockenspiel besteht aus zwei Teilen: dem Carillon-Pedal und dem Carillon-Manual. Das Carillon-Pedal geht von C bis G, hat also 20 Glocken. Diese sind als drei große Trauben über dem Spieltisch angebracht und werden vom Pedal aus gespielt. Die Steuerung ist rein mechanisch wie die Traktur der ganzen Orgel. Das Carillon-Manual ist auf dem 4. Manual spielbar und geht von F bis C, hat also 32 Glocken. Diese Glocken befinden sich im Spieltisch selbst, haben also einen verhältnismäßig kurzen Steuerungsweg, um in Tätigkeit gesetzt zu werden. Beim Spiel muß man allerdings schon mehr die Tasten schlagen, um sie zum Klingen zu bringen. Die Pedalglocken gehen etwas schwer, zum Teil gar nicht mehr, weil der Weg der Traktur ziemlich weit und dazu auf Umwegen vor sich geht, was alles mit rein mechanischen Mitteln (Abstrakten, Winkeln) gemacht werden muß. Die Fußtonhöhe des Glockenspiels entspricht etwa der 2′-Tonhöhe. Zusammen sind es also 52 Glocken. Dazu kommt dann noch das Register Cymbala mit drei Glöckchen, so daß die Orgel im Ganzen 55 Glocken besitzt. Letzteres Register kommt zum Klingen, sobald der Registerzug gezogen wird, entspricht also wohl etwa dem Cymbelstern, wenn es auch keinen Stern aufweist. – Wenig bekannt ist übrigens, daß Georg Friedrich Händel eine Glockenmusik schrieb, aber nicht für eine deutsche Kirche, sondern in seiner englischen Zeit für das Glockenspiel des Uhrmachers Charles Clay in Stockton.

Nicht sehr erbaut ist man heute in Ponitz im Kreis Altenburg von einem Glockenspiel, das in die Silbermann'sche Orgel im Jahr 1782 von dem Organisten Krauser eingebaut wurde. Der jetzige Pfarrer bezeichnet es als „Kitsch", daß die Orgelpfeifen selbst reine Glockentöne geben. Kurz erwähnt wird es in der Schrift von E. Flade über Silbermann. Durch einen Druckfehler entstand die Nachricht, die Stadt Konitz in Westpreußen habe ein Glockenspiel gehabt; gemeint ist Ponitz.

Durch die Abtretung der Stadt Malmedy in der Eifel an Belgien verloren wir das dortige Glockenspiel mit 35 Glocken, einem Manual mit Pedal und einer Walze für 8979 Stifte. Es spielte in der Stunde achtmal in gleichen Zeitabständen. Erbauer dieses Werkes war G. J. Lejoncque. In späteren Jahren wurde es umgebaut, und 1952 kamen einige neue Glocken hinzu. Es blieb im letzten Krieg unbeschädigt.

Die Peter-Paul-Kirche in Liegnitz erhielt 1894 ein Glockenspiel, dessen Glocken von dem schon genannten Gießer Franz Schilling gegossen wurden, als dieser noch in der Glockengießerei von Carl Friedrich Ulrich in Apolda angestellt war. Ob und wie es den Krieg überlebte, konnte ich nicht erfahren.

Um zehn Jahre jünger ist das Spiel auf der Pauluskirche zu Lehe bei Bremerhaven, das zu Beginn des zweiten Weltkrieges eingeschmolzen wurde. Das gleiche Schicksal erlitt das um ein Jahr jüngere Glockenspiel der Brüderkirche zu Altenburg.

Nach dem Ausbau des neuen Rathauses in München wurde im September 1908 ein Glockenspiel in den Turm eingebaut und zwar – ein Zeichen für das

Eindringen der Technik in die Musik – von dem Direktor des Städtischen Elektrizitätswerks, Oberbaurat Höchtl. Der ganze Mechanismus für das Glockenspiel und für einen damit in Verbindung stehenden Figurentanz wird elektrisch gesteuert, und es ist mittels einer Normaluhr auf verschiedene Zeiten einstellbar. Zur Mittagsstunde ist das Werk bis heute eine Sehenswürdigkeit Münchens. Das Spielwerk mit der Uhr kostete 26 282 Mark, die Glocken 57 620 und der Figurentanz 45 160 Mark, insgesamt also 130 000 Mark. Die Glocken haben ein Gesamtgewicht von 7750 kg.

Am 3. Mai 1909 wurde das Glockenspiel auf der Nikolaikirche zu Flensburg mit 16 Glocken eingeweiht, deren Töne vom tiefen G bis zum hohen Fis reichen; jede Glocke hat einen doppelten Hammer. Dieses Werk hatte die Glockengießerei Ohlsson in Lübeck gegossen, es blieb bis heute erhalten.

Die Stadtverordneten-Versammlung zu Köln beschloß am 9. Mai 1912, daß Ersparnisse aus dem Dispositionsfond des Oberbürgermeisters zum Bau eines Glockenspiels auf dem Rathausturm verwendet werden sollten. Im nächsten Jahr kam das Werk unter Mitwirkung des Holländers B. Eysbouts aus Asten mit 27 Glocken zur Aufstellung. 1943 brannte das Rathaus aus, und seine Reste wurden im folgenden Jahr samt dem Glockenspiel durch Bomben zerstört. Der Turm ist inzwischen wieder aufgebaut, und es soll ein neues Spiel angeschafft werden.

Die St. Petrikirche in Hamburg erhielt 1875 durch den Niederländer Smulders ein neuartiges, von diesem Glockenisten erfundenes Spielwerk. Eine Tretvorrichtung versetzte eine mit Stiften gleichmäßig besetzte Walze in Drehung. Wenn man eine Taste des Manuals niederdrückte, wurde sie von einem Stift erfaßt und die Glocke angeschlagen. Nach diesem Prinzip arbeiten heute die Schreibmaschinen mit elektrischem Antrieb, aber für die großen und verschiedenartigen Leistungen eines Glockenspiels war dieser Mechanismus ungeeignet. Daß das Glockenspiel der St. Petrikirche 1884 umgebaut werden mußte, wurde bereits erwähnt.

Der Rathausturm von Stuttgart erhielt am 19. Dezember 1925 ein mechanisch betriebenes Glockenspiel mit 27 Glocken, die täglich abwechselnd vier Stücke spielten. 1942 wurden die Glocken zur Kriegsmetallsammlung eingezogen. Das Kulturamt von Stuttgart besitzt sechs Schallplatten aus den letzten Tagen dieses Spieles.

Ein eigenartiges Spiel ließ sich Ernst Hüther, Direktor der Mauxion-Schokoladenfabrik, im Jahr 1928 auf dem Bergfried bei Saalfeld in einem Turm aufstellen, der ein kleines Gartenhaus überragte. Von der entfernt liegenden Villa aus konnte das Werk elektrisch gespielt werden, entweder durch Handklavier oder durch eingelegte gelochte Papierbänder. Die 25 Bronzeglocken hatten ein Gewicht von 8341 kg; die größten Glocken waren nach den Familienmitgliedern benannt. Mein Versuch, heute etwas über dieses Werk zu erfahren, scheiterte.

Die Rattenfängerstadt Hameln hat 1934 eine Kunstuhr aufgestellt, an deren Fassade beim Stundenschlag der flötende Rattenfänger, gefolgt von über 100 Ratten und 12 Kindern, vorüberzog. Während dieses Figurenspiels erklangen 25 Glocken. Auch dieses Glockenspiel hat man zu Anfang des zweiten Weltkrieges eingeschmolzen. Der Mechanismus und das Figurenwerk sind im März 1945 durch Beschuß zerstört worden.

21 Glocken im Gesamtgewicht von 2939 kg bildeten seit 1935 das Glockenspiel des Rathausturmes in Saarbrücken. Die Glocken dieses Spieles ließ man während des Krieges abmontieren, und über ihr Schicksal ist in Saarbrücken nichts bekannt. Betriebsmotor, Gleichrichter und Widerstände wurden während der Räumung der Stadt Saarbrücken entwendet. So ist heute nur noch der elektrische Spieltisch übriggeblieben.

Das 1936 auf dem Rathausturm von Kassel aufgestellte Spiel von 25 Glokken wurde im Januar 1942 eingeschmolzen, das mechanische Werk 1944 vollständig zerstört.

In kleinen Spielwerken des Barocks erklangen, wie schon erwähnt, gläserne Glockenspiele. Versuche, nach der Erfindung des Porzellans Glöckchen aus diesem Material herzustellen, mißlangen zunächst. Aus den Akten der staatlichen Porzellanmanufaktur in Meißen besitze ich Abschriften über den Versuch, nach dem Wunsch Augusts des Starken ein Porzellanglockenspiel zu bauen. Es sollte den neuen Zwingerbau zieren. Unendlich viele Proben und Berechnungen wurden dazu vergeblich angestellt[1]. Die Meißner Akten vermerken, daß die Verfertigung zum königlichen Carillon dem Fabrikenkommissar vielen Schaden zuzog, „weil er weder einen Musicum, noch andern verständigen Mann darum gefragt, da ihme doch oft sichere und unverwerfliche mensuren darzu angeboten worden". Entgegen dieser Warnung habe der Fabrikenkommissar 700 bis 800 Glocken auf der Drehscheibe herstellen lassen, um 51 Stück für das Glockenspiel zu bekommen. Das Werk scheint in Betrieb gewesen zu sein, denn die Akten vermerken, es sei „itzo mangelhaft". Am 20. Juli 1739 heißt es in den Akten, der „Capell-Meister Ms. Pandaleon" habe sich verschiedentlich und eine gute Zeit lang in Meißen aufgehalten und dem Hofkommissar seine Gedanken über das Spiel mitgeteilt. Der Orgelbauer Hähnel habe Schablonen zu den noch fehlenden Glocken gemacht. Dennoch frage man, warum das Werk noch nicht in Ordnung sei. Der genannte Pandaleon war der in Eisleben geborene Pantaleon Hebenstreit, der nach 1732 in Dresden starb. Er war als Musiker in Leipzig im Jahre 1697, oder kurz vorher, durch seine Erfindung eines Hackbrettes bekanntgeworden, dessen Seiten einen Dockenanschlag hatten[2].

Im Auftrag des Grafen Heinrich v. Brühl lieferten die Dresdener Musiker Kummer und Patzig im Jahr 1740 ein Porzellan-Glockenspiel, das auf einem

---

[1] K. Berling, *Meißener Porzellan*, Leipzig 1900, S. 90.
[2] J. Mattheson, *Critica musica* 1725, Bd. 2, S. 236 u. 248.

Tisch aufgestellt war und mit samtüberzogenen Stäben angeschlagen wurde. Es verbrannte am 18. Februar 1767 in Stade[1]. Später kam ein kleines Porzellan-Glockenspiel nach Weimar[2].

Kurz nach 1739 gab man in Meißen die Versuche, Porzellanglocken für Glokkenspiele zu fabrizieren, auf. Erst 1929 wurde nach Vorarbeiten von Professor E. P. Börner das erste große Porzellanglockenspiel der Welt zur Jahrtausendfeier der Stadt Meißen im dortigen Frauenkirchturm mit 36 Glocken angebracht und später auf 42 Glocken erweitert. Zur Hygieneausstellung von 1930 sah man auf dem Pavillon der Presse einen Turmaufbau mit 40 Porzellanglocken (Abb. 4). Dieses Glockenspiel kam drei Jahre später in das Mittelfenster des Sophientores vom Dresdner Zwinger (Abb. 5).

30 Porzellanglocken aus Meißen hatte ein Glockenspiel, das am 17. Mai 1934 zwischen den Giebeln zweier Häuser in der Böttcherstraße zu Bremen aufgehängt wurde (Abb. 6). Am 6. Oktober 1944 wurde es zerstört, und nur die ornamentierte Eisenkonstruktion, in der die Glocken hingen, konnte aus den Trümmern geborgen werden. Die Verwaltung der Böttcherstraße würde jetzt neue Porzellanglocken beschaffen, wenn eine Fabrik sie herstellen könnte.

Bei dieser Übersicht berücksichtigte ich nur die ältesten, die größten und die eigenartigsten Glockenspiele Deutschlands. Es gab noch andere, meist neuere, von denen auch viele zerstört sind.

Die Bilanz von rund 25 großen deutschen Glockenspielen sieht trüb aus: in Betrieb noch 4 Stück, sicher zerstört 17, vielleicht gar 21 Werke.

---

[1] J. K. G. Jacobsson, *Technologisches Wörterbuch,* Bd. 2, Berlin 1782, S. 364; J. G. Krünitz, *Encyklopädie,* Bd. 35, Berlin 1785, S. 201.

[2] K. Berling, *Meißener Porzellan,* Leipzig 1900, S. 90.

Zur Motette über „Brumans est mors“

von

GÜNTER BIRKNER

Von den überlieferten Motetten des 13. Jahrhunderts begegnen einige einem besonderen Interesse der musikwissenschaftlichen Forschung, das sich weniger in speziellen Studien als in gelegentlichen Bemerkungen oder kurzen Ausführungen ausprägt, die, in der Literatur weit verstreut, kein klares Bild der in Frage stehenden Kompositionen zu geben vermögen. Eines dieser immer wieder zitierten Werke ist die dreimal überlieferte Motette über *Brumans est mors*, dreistimmig in der Handschrift Bamberg (Folio 20′; abgek. *Ba*) und in dem Darmstädter Fragment 3317 (Blatt VII; abgek. *Da*), zweistimmig in der spanischen Handschrift Las Huelgas (Folio 127′–128; abgek. *Hu*). Seit ihrer Veröffentlichung durch P. Aubry[1] wurde sie häufig angeführt, vor allem nach ihrer ersten öffentlichen Aufführung am 25. September 1922 in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe durch das Freiburger Musikwissenschaftliche Seminar unter Leitung von W. Gurlitt[2].

Daß gerade die deutsche Forschung dieser Motette eine gesteigerte Aufmerksamkeit zuwandte, gründet in der von F. Ludwig vertretenen Meinung, die Motette sei womöglich in Deutschland entstanden[3]. Das Bestreben, wenigstens eine Komposition des reichen Motettenrepertoires einem deutschen Komponisten zuzuweisen, stützte sich in der Hauptsache auf die deutsche Textierung des Tenor[4] in *Da: Brumas e mors, brumas e mors, brumas ist tod, o we der not!* Durch die deutschen Worte hielt demgegenüber H. J. Moser „zwar praktischen Gebrauch des Werkes bzw. seine Überarbeitung in Deutschland“ für erwiesen, nahm aber wegen des französischen und nicht lateinischen Beginns des T-Textes französischen Ursprung an, „das Ganze vielleicht eine Klagemusik auf das Hinscheiden des Troubadours Uc Brunenc (um 1200): «Brunans ist tot«“[5]. H. Bes-

---

[1] *Cent motets du XIIIe siècle* I–III, Paris 1908.

[2] Vgl. dazu das Programmheft *Musik des Mittelalters, Badische Kunsthalle Karlsruhe, 24.–26. September 1922.*

[3] *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe,* ZfMw V, 1922/23, S. 438.

[4] Abkürzung der Stimmbezeichnungen: Tenor = T, Motetus = M, Triplum = Tr.

[5] *Geschichte der deutschen Musik* I, [4] Stuttgart und Berlin 1926, S. 133.

seler, der noch in seiner „Musik des Mittelalters und der Renaissance“[1] die Meinung äußerte, die Motette sei „vielleicht von einem deutschen Musiker um die Mitte des 13. Jahrhunderts geschaffen“, hatte schon vorher die Frage gestellt, ob es sich hier um „Spuren von Frankos Tätigkeit“ handele, da in der Hs. *Da* neben dem deutschen T-Text auch die bessere Überlieferung vorliegt; es dürfe „eine sichere stilistische Zuweisung jedoch vorläufig noch nicht möglich sein“[2]. Jener Vermutung ließ Besseler in seiner jüngsten Äußerung, wonach es naheliege, „bei dieser zweifellos deutschen Motette an Franco zu denken“[3], eine noch bestimmtere Formulierung folgen. W. Kaspers spricht in seiner Studie „Brumans est mors“[4] von „der deutschen Motette“, ohne jedoch auf die Frage der Herkunft einzugehen.

Neben Erwähnungen der Motette bei W. H. Frere[5], W. Apel[6], F. Ludwig[7] und knappen Anmerkungen von P. Aubry[8] verdienen besondere Beachtung die Ausführungen F. Ludwigs in dem Aufsatz „Die Quellen der Motetten ältesten Stils“[9], H. Besselers Bericht über „Musik des Mittelalters in der Hamburger Kunsthalle“[10], die Darstellung von H. Anglès in seiner Publikation „El Còdex musical de Las Huelgas“[11] sowie von H. Husmann in seinem Artikel „Bamberger Handschrift“[12] eine kurze Bemerkung, die sich auf die Darmstädter Fassung der Motette bezieht. Für Fragen, die über die hier folgende Analyse hinausgehen, sei auf die neuen Gesichtspunkte hingewiesen, die J. Handschin in „The Summer Canon and its background“ gegeben hat[13].

In der Hs. *Ba* erfolgt die Anordnung der Stimmen in der Form, daß sich über dem im untersten System notierten T in zwei Kolumnen Tr (links) und M (rechts) aufbauen. Die Übertragung der Bamberger Fassung im 3. Modus ($^6/_4$) steht ohne Zweifel fest.

Auch *Da* weist die Anordnung der Oberstimmen in Kolumnen über dem T auf, nur mit dem Unterschied, daß, entgegen dem allgemeinen Gebrauch, der M in der linken, das Tr in der rechten Kolumne auftreten. (Eine einleuchtende Begründung für diese Anordnung ist bisher nicht zu finden). Schwierigkeiten scheinen sich bei der Übertragung dieser Fassung zu ergeben, die sowohl von Besseler[14] als auch von Anglès[15] – ein Übertragung von H. Halbig kann hier unberück-

---

[1] Potsdam 1931, S. 123.

[2] *Studien zur Musik des Mittelalters* II, AfMw VIII, 1926, S. 178.

[3] MGG I, S. 689; vgl. auch Tafel XXVI: „. . . wahrscheinlich ein Werk Francos von Köln“.

[4] Mf II, 1949, S. 177 ff.

[5] *Key-relationship in Early Medieval Music,* in *Report of the fourth Congress of the IMS,* 1912, S. 128.

[6] *The Notation of Polyphonic Music,* [3]1945, S. 303.

[7] In G. Adlers *Handbuch der Musikgeschichte,* [2]1930, S. 258.

[8] A. a. O., Bd. III, S. 80.

[9] AfMw V, 1923, S. 203 f.

[10] ZfMw VII, 1924/25, S. 46 f.

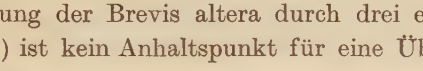
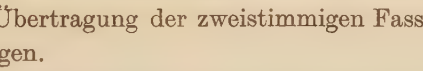
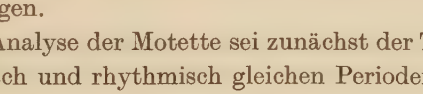
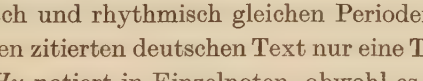
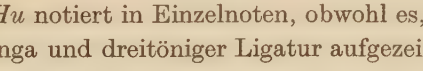
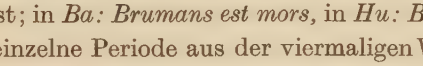
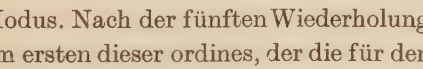
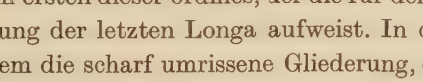
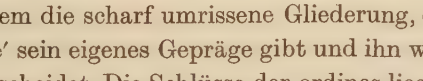
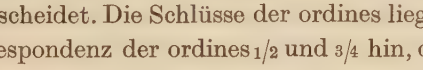
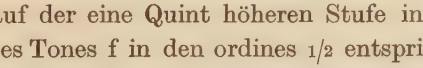
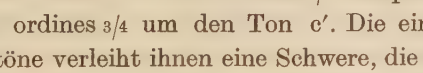
[11] Bd. I, Barcelona 1931, S. 301 f.

[12] MGG I, Sp. 1205.

[13] Musica Disciplina III und V, 1949 und 1951.

[14] *Musik des Mittelalters und der Renaissance,* Beisp. 82.

[15] A. a. O., Bd. III, S. 294–296.

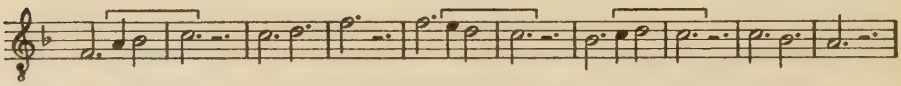
sichtigt bleiben – als $^6/_4$ dargestellt wurde, während Ludwig auf „Änderungen des ungeraden Taktes im 3. Modus in geraden Takt“[1] hingewiesen hatte und neuerdings auch Husmann[2] sich für eine $^4/_4$-Übertragung einsetzt. Die von Ludwig erwähnten Änderungen betreffen in unserem Fall die Anbringung einer opposita proprietas an mehreren zweitönigen Ligaturen des Tr, wodurch nach seiner Meinung der Wert der Ligaturen von der Brevis altera in eine Brevis recta geändert werden sollte. Die Hs. zeigt jedoch, daß schon in der unveränderten Form der Motette solche Ligaturen vorhanden waren (unverändert beibehalten über *fuge, fuge, – pretereunt,* später nachgezogen, in der alten Form aber noch erkennbar über *homines*) und mit der unkaudierten Binaria denselben rhythmischen Wert darstellten:  und  =  . Somit handelt es sich bei diesen Änderungen nur um das Streben nach einer konsequenteren Schreibung der Ligaturen, einer Unterscheidung von  (ursprünglich  oder  , jetzt nur noch ) und  (je nach ihrer Stellung  oder )[3]. Auch in der Darstellung der Brevis altera durch drei einfache Rauten ( = ) ist kein Anhaltspunkt für eine Übertragung im $^4/_4$-Takt gegeben. – Der Übertragung der zweistimmigen Fassung in *Hu* im $^6/_4$-Takt steht nichts entgegen.

Für eine Analyse der Motette sei zunächst der T herangezogen, der sich aus fünf melodisch und rhythmisch gleichen Perioden zusammensetzt. (In *Da* ist über dem oben zitierten deutschen Text nur eine T-Periode in Einzelwerten notiert; auch *Hu* notiert in Einzelnoten, obwohl es, wie *Ba,* wo der jeweilige T-ordo mit Longa und dreitöniger Ligatur aufgezeichnet ist, nur die T-Bezeichnung aufweist; in *Ba: Brumans est mors,* in *Hu: Brumas est mort*). Rhythmisch besteht die einzelne Periode aus der viermaligen Wiederholung eines ordo primus des 3. Modus. Nach der fünften Wiederholung der ganzen Periode schließt der T mit dem ersten dieser ordines, der die für den Schluß übliche Abweichung in der Dehnung der letzten Longa aufweist. In der melodischen Konzeption ist es vor allem die scharf umrissene Gliederung, die diesem f-Tenor mit dem Ambitus e - e′ sein eigenes Gepräge gibt und ihn wesentlich von anderen T-Melodien unterscheidet. Die Schlüsse der ordines liegen auf f - f - c′ - c′ und weisen auf die Korrespondenz der ordines 1/2 und 3/4 hin, die auch in der Wiederholung des ordo 2 auf der eine Quint höheren Stufe in ordo 4 deutlich wird. Dem Umspielen des Tones f in den ordines 1/2 entspricht die spiegelbildliche Zentrierung der ordines 3/4 um den Ton c′. Die eindeutige Hervorhebung der ordo-Schlußtöne verleiht ihnen eine Schwere, die die der Anfangstöne wesentlich übertrifft und dem melodischen Ablauf eine gerichtete Gespanntheit ver-

---

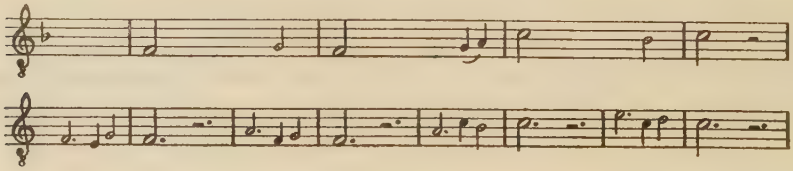
[1] AfMw V, S. 204.
[2] A. a. O.
[3] Dieselbe Verwendung der zweitönigen Ligatur cum opposita proprietate läßt sich auch in den Motetten *Hu* 122, 123 und 125 nachweisen.

leiht. Diese Schlußtöne erscheinen mehr als Zielpunkte, die Bewegung führt auf sie zu, ein drängender Impuls wird spürbar, der durch den starren Modus hindurchgeht und mit seiner Unruhe in der festen Ordnung und Bindung Regungen eines neuen Lebens erkennen läßt, die in anderen Kompositionen der Zeit nur selten mit einer solchen Stärke zum Ausdruck kommen. Man erkennt bald, daß dieser T sich grundlegend unterscheidet von den Tenores anderer Motetten: in diesen bleibt neben der ihnen eigenen T-Funktion ihre präexistente melodische Qualität, von der „rhythmischen Zubereitung" des T unberührt, erhalten. Anders beim *Brumans*-T, in dem die eigentlich melodische Qualität zurücktritt vor einem konstruktiven Gerüst melodischer Stütztöne, das im wesentlichen darauf angelegt ist, der Funktion dieses T zu dienen. Hierin ist, bei aller Nähe und Verwandtschaft, der grundlegende Unterschied zu dem von Ludwig angeführten deutschen T *Benedicat ympnum dicat*[1] und zur Motette *Ba* 5 über den T *Alma* zu sehen, die Besseler so dicht an unsere Motette heranrücken möchte, daß er beide Kompositionen als Werke ein und desselben Komponisten (Francos) anzusehen geneigt scheint. Schon die T-Periode von *Ba* 5 erweist den großen Abstand zu *Ba* 37:



Ist auch die Auswahl einer solchen T-Melodie dem Komponisten freigestellt, so begibt er sich doch in eine vorgegebene Ordnung, mit der er sich auseinanderzusetzen hat, dies im grundlegenden Unterschied zu der an keine Vorlage gebundenen freien Konzeption der Grundstimme, bei der der Komponist selbst von Grund auf die Ordnung schafft, die er sich auferlegt.

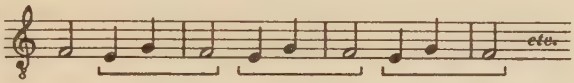
Die Tonfolge des *Brumans*-T in der uns vorliegenden Form ist als Teil eines einstimmigen Gesanges nicht denkbar, da sie in ihrer Gesamtheit zu stark durch die Anlage auf einen mehrstimmigen Satz hin bestimmt ist. Ziehen wir auf der Suche nach ähnlichen Bildungen nur die Grundstimme in Betracht, so stehen wir mit unserem T in unmittelbarer Nähe zum Pes des *Sommerkanons*, der auf dasselbe melodische Gerüst f - f - c′ - c′ aufgebaut ist:



[1] AfMw V, S. 204.

Im Gegeneinander mit den übrigen Stimmen ergeben sich dort nur Klänge über f und g, denen die weitestgehende Beschränkung auf f- und a-Klänge in unserer Motette ungefähr entspricht. Der Wechsel der beiden Kanon-Unterstimmen $\frac{c'-c'-f-f}{f-f-c'-c'}$ erinnert an den Übergang der Funktion der real tiefsten Stimme vom T zum M in ordo 3 und 4 der T-Periode $\frac{M: \ldots . f-f}{T: f-f-c'-c'}$. Neben anderen Gründen veranlaßt uns der hier aufgezeigte Zusammenhang, die vom Komponisten frei geformte Konzeption des T für eine mehrstimmige Komposition und, um es vorwegzunehmen, gerade für diese Komposition anzunehmen.

Eine weitere Verbindung besteht zur jüngeren Motette *Montpellier* VIII, 328, der ein unbezeichneter T zugrunde liegt. Er setzt sich aus einer ostinaten Figur zusammen, deren melodische Übereinstimmung mit dem ordo primus des *Brumans*-T einen Zusammenhang mit diesem andeuten könnte:



Entscheidender als die bloße melodische Übereinstimmung mit einem ordo des T von *Ba* 37 scheint uns jedoch, daß der dort festgestellte dynamische Zug durch die Modusformel – der aber immer noch auf Zielpunkte gerichtet bleibt, in denen er zur Ruhe kommt – hier noch stärker ausgeprägt ist und durch die pausenlose Führung des T die Bildung von Ruhepunkten verhindert. Die Longa f steht jeweils in einem doppelten Bezug: einmal ist sie Abschluß der vorangegangenen, zugleich aber auch, nach vorn gerichtet, Neuansatz der folgenden Bewegung, was ihr in sich eine starke Spannung und Aktivität verleiht. Daß M. Bukofzer[1] den T dieser Motette dem Pes des *Sommerkanons* gegenüberstellt, deutet, nachdem wir schon von *Ba* 37 eine Verbindung zum Sommerkanon hergestellt haben, den musikalischen Zusammenhang an, in dem diese drei Kompositionen stehen.

Die melodische Führung des M (Ambitus d - f′) ist dort, wo er, wie bereits erwähnt, zur real tiefsten Stimme wird, in den Hauptzügen festgelegt und bewegt sich zwischen den Tönen a - f - a - f, während über ordo 1 und 2 seine Führung freier ist. In dieser Form wird der M bis zum Ende der vierten T-Periode durchgeführt, wo an Stelle des erwarteten f ein c′ eintritt. In den beiden folgenden Hauptklängen (f - f, Takt 33 und 34) stehen T und M im Einklang, – wenn wir von der T-Periode ausgehen eine für den M an dieser Stelle ungewöhnlich tiefe Lage, da er sich an den entsprechenden Stellen der vorangegangenen Perioden in Quint- oder Oktavlage zum T befindet. Im folgenden Klang wird der M noch weiter zum d hinabgeführt, wobei in T und Tr Quint und Oktav erklingen. Ver-

[1] „*Sumer is icumen in*“, *A Revision*, in Univ. of California Publ. in Music, Vol. 2, No. 2, Berkeley 1944, S. 102.

gegenwärtigt man sich die Konstanz der Zusammenklangsfolgen im vorangegangenen Teil, so fällt dieser Klang über d deutlich aus dem Zusammenhang heraus, zumal er auch in dem noch folgenden Teil nicht mehr verwendet ist. Seine Sonderstellung berechtigt zu der Frage, ob er vom Komponisten in einer bestimmten Absicht gerade an dieser Stelle gebraucht wurde.

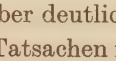
In der rhythmischen Anlage setzt sich der M über den vier ersten T-Perioden nur aus Teilen im ordo secundus oder ordo tertius zusammen, in den Takten 6, 10, 16, 22 und 28 mit dem T gemeinsame Zäsuren bildend. Die Ausgangsgliederung T: 3 ordines primi – M: 2 ordines secundi, die sich von Takt 11 ab dreimal wiederholt, läßt, wenn man in dieser Anlage eine bewußt gestaltete Ordnung sehen will, eine gemeinsame Zäsur von T und M in Takt 34 erwarten. Daß diese umgangen ist, wird im hörenden Aufnehmen erst auf der Brevis recta von Takt 34 wahrnehmbar, also unmittelbar vor dem schon oben als ungewöhnlich hervorgehobenen d-Klang. Da sich eine feste Ordnung in dem noch folgenden Teil nicht aufzeigen läßt, möge an dieser Stelle abgebrochen werden.

Der Text des M zeigt diesen dreiteiligen Aufbau:

$$a_7\ a_7\ b_6 \mid a_7\ a_7\ b_6 \mid c_7\ d_6 \mid c_7\ d_6 \mid e_8\ f_4 \mid e_8\ f_4$$

Dadurch, daß im Gegensatz zum Tr das vulgärsprachliche *Brumans est mors* in den Reimzusammenhang einbegriffen wird, steht in f *(sors – mors)* den proparoxytonen oder paroxytonen Reimen a, b, c, d, e das einsilbige Reimwort als Akzentträger gegenüber. Dies ist nur mit dem Einfluß des vulgärsprachlichen Textes zu erklären, da, soweit sich dies bisher überblicken läßt, in den lateinischen Motetten des 3. Modus nur paroxytone oder proparoxytone Reime auftreten. – Die Abteilung der einzelnen Textzeilen deckt sich, von einer Abweichung und der Verbindung der beiden letzten Zeilen abgesehen, mit der musikalischen Gliederung des M. Es überrascht kaum noch, daß die Abweichung wieder bei Takt 34/35 liegt und sich dort mit dem hervorstechenden d-Klang verbindet. Während man die Longapause schon nach der ersten Zeile des dritten Teils (in Takt 34) erwartet – die überzählige Silbe hätte auf dem Wege der Kontraktion untergebracht werden können –, tritt sie erst nach dem vorausgegangenen Wort der nächsten Zeile ein: *Semel mori in hac vita / Est* ▬, – die nächsten Worte der zweiten Zeile stehen beim einzigen ordo primus des M: *tua sors!* Darf man schon nach den vorangegangenen Feststellungen diese Worte als den Höhepunkt der Motette ansehen, so weist auch die Folge der gedehnten Zeilen *(Quomodo letaris – Quare non tristaris – Et non reverteris – Et cras morieris)* eine Steigerungsanlage auf, die in den Worten *tua sors* gipfelt.

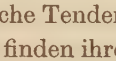
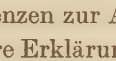
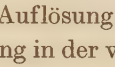
Neben einigen wenigen melodischen Varianten, wie sie im Verlauf der Überlieferung auftreten können und hier ohne weitere Bedeutung sind, weist die Fassung des M in *Ba* im Vergleich zu der von *Da* als wesentlichste Abweichung die häufige Plizierung der Longa im principium perfectionis auf. Die Grundbewegung 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 wird (nach Pseudo-Aristoteles) bei der Ausführung in die Bewe-

gung aufgelöst, während in der sehr wahrscheinlich deutschen Hs. *Da* – und dies scheint uns ein weiterer Beweis für ihre deutsche Herkunft – an dem modalen Schema unberührter festgehalten wird. Dennoch finden sich hier Wendungen, die die Plizierungen, wie sie *Ba* enthält, zur Voraussetzung haben, so in den Takten 2 (= 4) und 34 (vgl. auch Takt 1 des Tr), wo die in *Ba* durch die Plica vertretene Note mit der Brevis recta verbunden und dadurch mit dieser zur Semibrevis wird ()[1]. Für die zeitliche Lagerung der beiden Fassungen ergibt sich also, daß in *Da* wohl die jüngere Fassung, jedoch in einer die Ausgangsfassung getreuer überliefernden Form vorliegt; demgegenüber ist die Version von *Ba* älter, zeigt aber deutliche Tendenzen zur Auflösung des strengen modalen Schemas. Beide Tatsachen finden ihre Erklärung in der verschiedenen Herkunft der beiden Handschriften, der französischen von *Ba* und der deutschen von *Da*.

Der für *Ba* aufgezeigte Vorgang der rhythmischen Auflösung äußert sich noch stärker im M der zweistimmigen Fassung von *Hu*, die wir als die jüngste ansetzen möchten. Der M zeigt sich hier auch melodisch freier, was besonders im Verhältnis seiner Parallelbewegungen mit dem T zum Ausdruck kommt. Während er in den Fassungen von *Ba* und *Da* 4 Einklangs-, 12 Quint- und 2 Oktavparallelen mit dem T bildet, fehlen in *Hu* die Fortschreitungen im Einklang ganz, die Quintparallelen gehen auf 6 zurück gegenüber 3 Parallelen in der Oktav, 2 im Terz- und 1 im Sextabstand. Entscheidende melodische Abweichungen setzen in Takt 32 ein, bedingt durch das Streben, die allzu dichte Folge von Einklängen zwischen T und M im principium perfectionis (*Ba* und *Da:* Takt 32, 33, 34, 36, 37) zu umgehen, da diese sich in der Zweistimmigkeit nur störend hätte auswirken können. Die zweistimmige Fassung in *Hu* stellt also eine „Bearbeitung“ der dreistimmigen dar[2] und schließt sich mit dieser Reduktion der Stimmenzahl einer Bewegung an, auf die bereits Bukofzer hingewiesen hat[3].

Das Tr (Ambitus f - g′), das für den Gesamtaufbau der Motette in seiner Bedeutung der des M nachsteht, weist sich als die zuletzt geschaffene Stimme aus. Die Reimordnung des Textes läßt die klare Gliederung vermissen, wie wir sie im M angetroffen haben. In der Folge der ordines schließt sich das Tr bis zur ersten gemeinsamen Zäsur aller Stimmen (Takt 6) dem T an. Durch die Reihung eines ordo tertius bis vor den allen Stimmen gemeinsamen Schluß (Takt 40

---

[1] Wir sehen hierin einen Hinweis auf die Anwendbarkeit der von Pseudo-Aristoteles gegebenen Regel über den Wert der Plica, da die Fassung  eher aus der Bedeutung der Plica  als aus einer Interpretation  abzuleiten ist.

[2] Vgl. auch H. Anglès, a. a. O., Bd. I, S. 302.

[3] A. a. O., S. 102 :“. . Continental musicians tended to develop the art of counterpoint with fewer than four voices and, consequently, reduced many three- and four-part pieces in late manuscripts to two voices . . . . .”

einschl.) kommt es von Takt 16–32 zu einer Schichtung verschiedener ordines in den einzelnen Stimmen: ordo tertius des Tr über dem ordo secundus des M, beide über dem ordo primus des T. – Das melodische Geschehen im Tr vollzieht sich hauptsächlich zwischen c′ und f′, nur einmal (Takt 18) wird das f erreicht. Die weitgehende Bindung an diese Lage im Unterschied zum M, der sich ständig mit dem T kreuzt, läßt das Tr als eine wirkliche Oberstimme erscheinen. Auch hierin wird der entscheidende Gegensatz zu *Ba* 5 sichtbar, da die Zuweisung einer bestimmten Lage an das Tr dort fehlt; dies beweisen schon die ersten vier Takte der Motette, wo der T von f - f′, das Tr in der Gegenbewegung von f′ - f verläuft. In *Montpellier* VIII, 328 wiederum ist neben dem Tr auch noch der M an die Lage c′ - f′ mit ganz vereinzelten Ausweichungen nach h und g′ gebunden, so daß zwei völlig gleichberechtigte Oberstimmen über dem T als der tiefsten Stimme geführt werden. – Über das Fehlen zweier Takte im Tr der Fassung von *Ba* läßt sich nichts Sicheres feststellen.

Zusammenfassung: Unsere Motette ist auf einem nichtliturgischen, frei geformten T aufgebaut. Die Gerüstkonstruktion seiner melodischen Stütztöne und, daraus resultierend, das Zurückdrängen einer melodischen Qualität weisen darauf hin, daß er für eine mehrstimmige Komposition geschaffen wurde, während die enge Verflechtung mit dem M mit großer Wahrscheinlichkeit seine Bestimmung für die behandelte Motette nahelegt. Gerade vom Klanglichen her gesehen, das hier eine so dominierende Stellung einnimmt, wird sich die Anlage des T kaum durch einen anderen M als den unserer Komposition erklären lassen. Geben die hier getroffenen Feststellungen keinen bestimmten Anhaltspunkt für die Herkunft der Motette, so ist doch eine gewisse Sonderstellung innerhalb des Motettenrepertoires des 13. Jahrhunderts nicht zu übersehen. Diese glauben wir in einer beginnenden Lockerung der statischen zugunsten einer – mit allen Vorbehalten, die man dem Ausdruck in diesem Zusammenhang entgegenbringen wird – mehr „dynamischen“ Bewegung sehen zu können. Für die Zeit der Entstehung der Motette, vermutlich das spätere 13. Jahrhundert, ist von entscheidender Bedeutung die klangliche Disposition, die, eng verbunden mit dem Aufbau des eindringlichen Textes, diese Komposition als ein hervorragendes Werk eines zentralen Meisters zu erkennen gibt.

Hess. Landesbibl. Darmstadt
Fragment 3317, Blatt VII

4
Ho - mo lu - ge! Fu - ge, fu - ge Mor - ta - li - a!
Ho - mo mi - se - ra - bi - lis, Tu nun-quam es sta - bi - lis.
Bru-mas e mors, bru-mas e mors, bru - mas ist tod,

8 12
Cur a - mas la - bi - li - a? Sunt somp-ni - a Om-ni - a.
Quo - mo - do le - ta - ris? Vi - ta tu - a de - bi -
o we der not!

16
Pre-ter - e - unt Hec et non re - de - unt. Mun - dus, ca - ro, de - mon,
lis Et mors tu - a fle - bi - lis. Qua - re non tri - sta -

20 24
pe - cu - ni - a in ho - mi - nes se - runt hec o - di - a:
ris? Nam per mor - tem trans - i - es Et non re - ver - te -

28

Dis-cor-di - am et non con-cor-di - am. Mo - do re - gnat et a -

ris; Fra-gi-lis ut gla-ci - es, Et cras mo - ri - e -

32 36

va - ri-ci - a; Si - mon iu - dex est in ec - cle-si - a.

1)

ris. Se - mel mo - ri in hac vi - ta Est tu - a

40

Au - di - as ex-emp-lum in lit - te - ra: Bru-mas e mors!

sors. Cer - tus e - sto, nec du - bi - ta: Bru-mas e mors!

1) ♭ im Original vor dem System eingezeichnet

Die Krise der Barockmusik*

von

WALTER GERSTENBERG

Die Vorstellung, eine jede künstlerische Epoche verlaufe ihrem Wesen nach in drei Gezeiten, und erst ihr Zusammenklang mache jeweils ein Ganzes aus: Werden, Blühen und Vergehen seien die schicksalhaften, die typischen Abschnitte eines solchen Vorgangs, diese Vorstellung ist offensichtlich dem Bereich des organischen Lebens entnommen. Es ist nützlich, dieser Denkgewohnheit auf den Grund zu gehen, sich ihrer Herkunft und der Grenzen bewußt zu werden, die ihr gezogen sind, und zwar vor allem dank einer Autonomie künstlerischer Genien, die sich jener Klassifikation und Systematik entziehen oder zu entziehen scheinen, wie sie ein jeder Epochen-Begriff aufzustellen trachtet. So geht von dieser Erscheinung eine fruchtbare Beunruhigung aus; sie kann davor bewahren, der Polyphonie des geschichtlichen Aktes und der geschichtlichen Epoche die Dimension unauslotbarer und hintergründiger Tiefe zu nehmen. Immer bleibt der Kunst, bleibt der Musik eine solche irrationale Freiheit, entfaltet sie hier das schwebende Spiel ihrer Kräfte.

Die Diskrepanz, von der die Rede ist, werde mit dem Blick auf Johann Sebastian Bachs Werk, vor allem das seiner späten Jahre, erläutert. In der deutschen Musikgeschichte des Barocks nimmt Bach die mächtige, unvergleichliche Höhe ein – und steht doch, auf die Stellung innerhalb der Gesamtepoche hin betrachtet, unmittelbar vor einem künstlerischen Wandel und Umschwung zunächst schwer begreiflichen Ausmaßes. Ist es, kann es sein, daß Blühen und Vergehen so eng zusammenrücken, zeitlich in eins gesetzt sind?

Man hat nun gegenüber dieser Schwierigkeit so zu argumentieren versucht: Bach sei im Laufe seines Schaffens über die Grenzen des „Barocken" überhaupt hinausgewachen in ein sozusagen ewig gültiges Reich der Musik – und bedenkt dabei kaum die deutliche Kritik am Epochen-Begriff Barock, die einer solchen Auffassung zugrunde liegt. Allerdings beginnt Kunstgeschichte in der Neuzeit als Künstlergeschichte. Leben und Lebensgeschichte, Art und Eigenart jener großen Männer, die als künstlerische Genien verherrlicht werden, haben zuerst

*Nach einem öffentlichen Vortrag, den der Verfasser im Februar 1953 in der Universität Tübingen gehalten hat.

das Interesse der Nachwelt angezogen. Die Macht ihrer Individualitäten treibt das Rad der Geschichte. Sobald aber der einzelne Meister in einen größeren Zusammenhang rückt, als Schüler und Lehrer sich einer Tradition einfügt, in der er, aufnehmend und vermittelnd, steht, weitet sich das Bild zur Epochengeschichte. Die Epoche erscheint damit als eine Summe schicksalhaft versammelter künstlerischer Persönlichkeiten, deren Individualitäten einem höheren Gesetz gehorchen; die Gemeinschaft der Generation sieht sich vor gleiche künstlerische Aufgaben gestellt, bewältigt sie mit gleichen oder doch ähnlichen Mitteln.

Mag Hugo Riemann „Stilprinzipien und Formen" das immanente Vermögen zuerkannt haben, die Fäden geschichtlicher Entwicklungen periodisierend zu ordnen[1]; mögen in den geistigen und gesellschaftlichen Erschütterungen des ersten Weltkrieges und der nachfolgenden Jahre neue Fragestellungen aufgetaucht sein, die auch das Musik-Kunstwerk enger der allgemeinen Geistes- und Kulturgeschichte verbunden haben: es bleibt das Problem der Epoche, ihrer Idee, Begrenzung und Gliederung[2]. Aus drohender Einseitigkeit, sich ins stilistisch Einzelne zu verlieren, vermag vor anderen die universale Frage nach den zusammenhaltenden und verpflichtenden Kräften hinauszuführen, die das musikalische Objekt der Geschichte beherrschen. Das große, bleibende Verdienst musikwissenschaftlicher Geistesgeschichte ist die Wiederentdeckung des Menschen, den sie, umfassender und tiefer verstanden, in seine Rechte eingesetzt hat. Er ist der Schöpfer, der Gestalter, gebunden in der Autonomie seiner Epoche. Kontrapunktieren wir dieser mannigfaltig fruchtbaren Methode ihre Gefahrenlinie, so wird deutlich, daß sich Blick und Interesse der Forschung notwendig dem Gesamten einer Kultur zuwenden, das Spezielle in das flakkernde und unbestimmte Licht eines Allgemeinen rückend; schnell pflegen sich dann jene Querverbindungen und Parallelen einzustellen, die temporal Gegebenes kausal zu verknüpfen trachten. Gegenüber solcher Versuchung bleibt die unaufhebbare Aufgabe, die Denkmäler der Geschichte, ihr Sosein und ihre Kontinuität aus dem Gesetz epochaler Verbundenheit zu interpretieren. Es mag gestattet sein, dies Verfahren mit einem Versuch zu erproben, der das Phänomen Musik an einer entscheidenden Wende der Geschichte, nämlich in einer Krise epochalen Ausmaßes zu beschreiben unternimmt. Wie Musik nach ihrer Natur niemals ruht, sondern sich in stetem Fluß befindet, so schien es unserem Vorhaben geraten, beispielhaft ein solches Stadium ihrer Geschichte aufzusuchen, das, sich durch Reichtum, Dichte und Fülle seiner gültigen Dokumente auszeichnend, all diesen Überschwang künstlerischen Schöpfungsvermögens, wie es scheint: plötzlich, in Frage stellt, aufgibt und selbstgewählte

---

[1] H. Riemann, *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen,* 1907, [8]1951.

[2] Vgl. W. Gurlitt, *Die Epochengliederung in der Musikgeschichte,* Universitas III/5, 1948.

Simplizität, ja Armut anzunehmen bereit ist. Aber damit befinden wir uns bereits inmitten der Problematik, um die es uns geht.

Der Zustand der Krise einer historischen Epoche ist neuerdings als eine Kategorie der Geschichte bezeichnet worden, der immer dann eintrete, wenn der Mensch nicht mehr im Besitz eines Systems echter, fester Überzeugungen sei[1]. Der allgemeine Rhythmus der Veränderung nimmt in solchen Zeiten fieberhafte Erhitzung an, er steigert sich zur Krise. Begreifen wir das musikalische Kunstwerk als einen Organismus und vergleichen es einem solchen, so ist im Verlauf der Krise seine Lebensfähigkeit bedroht, auf jeden Fall aber das Gleichgewicht bis dahin konstitutiv gestaltender Kräfte aus einer bestehenden Ordnung ins Wanken geraten. Mit einem Wort: eine Krise dieser Art, so sehr sie auch umwerten, umformen und abstoßen mag, rührt, kraft der Eigenart der musikalischen Elemente, an die Wurzeln des Kunstwerks und seines Entstehens. Denn je höher sich der Bogen einer Epoche ins Metaphysische spannt, desto leichter verletzlich und zerstörbar ist er. Zum typischen Bild einer historischen Krise – wie es uns vorschwebt – gehört die Vorstellung, daß sie endlich überwunden werde. Sobald diese Stunde gekommen, erhebt sich das junge Kunstwerk zum Fluge und wird offenbar, daß sich im Vorgang der Krise dialektisch seine Kräfte erneut haben. Diese Fähigkeit der Musik beruht auf ihrem elementaren Spielcharakter, der sie von anderen Künsten unterscheidet. Sobald und sooft sich dieses Spiel in spirituelle Abstraktion zu verlieren droht, erheben die musikalischen Elemente, die tief im naturhaft Gegebenen der Musik enthalten sind, ihre mahnende Stimme. In diesem Sinne ist musikalische Krise eine Auseinandersetzung zwischen Geist und Natur: nämlich dem gestaltenden Kunstwillen des Menschen und den unveränderlichen Naturgesetzen im Musikwerk, an denen er sich erprobt und zu bewähren hat.

In einem Brief, den er am 29. Juli 1819 an den Erzherzog Rudolf gerichtet hat, spricht Beethoven, die „Kunstwelt" mit der „ganzen großen Schöpfung" vergleichend, von der größeren „Festigkeit" der Alten und nennt als solche unter den deutschen Musikern Händel und Sebastian Bach. Vielsagend genug fällt dieses Wort des Ungenügens an der eigenen Musik in eine Zeit, da Beethoven die kontrapunktischen Grundlagen seiner Kunst verwandelt wiederzugewinnen nicht müde wird. Aber hat er wirklich auf diesem Wege jenen Verlust an Festigkeit ausgleichen oder rückgängig machen können? Sind nicht gerade diejenigen seiner Spätwerke, die ausgedehnte Fugato- oder Fugensätze aufweisen, in besonderem Grade Individualitäten, einmalige, auch ihm selbst unwiederholbare künstlerische Prägungen?

Jener zwingende Eindruck der Festigkeit, den Beethoven hervorhebt, gründet vielmehr, wie es scheint, in einem Gestaltungsprinzip der Barockmusik, das ihm selbst verschlossen geblieben ist; zu Bachs Lebzeiten hatte es bereits

---

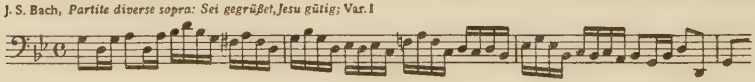
[1] J. Ortega y Gasset, *Das Wesen geschichtlicher Krisen*, [3]1951.

eine lange und wechselreiche Tradition, er hatte es von Jugend an wiederaufgenommen, weitergeführt und zur Vollendung gebracht. Wir meinen die vor allem rhythmusbetonte Figurationstechnik des barocken Musikwerks und die ihm zugrunde liegenden kompositorischen Prinzipien.

Am Verhältnis zur Figur haben sich an der Wende des Barocks die Geister geschieden und, weit ausdrücklicher noch, in der Folgezeit, sooft der Versuch unternommen wurde, barocke Satztechniken wiederaufzugreifen und mit neuem Leben zu erfüllen. Art und Wesen der barocken Figur sind mehrfach glücklich beschrieben worden[1]; für unsere Zwecke genügt es, einige ihrer Hauptzüge festzuhalten. Die Technik der Figuration hat in der Barockzeit verschiedene Stadien durchlaufen, ehe sie zu letzter gültiger Gestalt führt. Auch diese Einzelbetrachtung eines allerdings zentralen kompositionstechnischen Prinzips fordert, die historischen Linien der innermusikalischen Entwicklungen mit scharfem terminologischen Griffel nachzuzeichnen. Bedenkt man das überreiche Repertoire musikalisch-rhetorischer Figuren, wie es die authentischen Musiktraktate des Frühbarock verzeichnen, und versucht, ihrer Geschichte nachzugehen, so erkennt man, wie vielfach lückenhaft unsere Gesamtvorstellung des Barock ist. Der Weg der Figur in den anderthalb Jahrhunderten der Barockzeit ist, wenn wir recht sehen, jedenfalls so verlaufen, daß er aus dem gelehrten Milieu musikalischer Rhetorik hinausführt; mehr und mehr wird die Figur zum musikalischen Baustein, dessen Addition und Reihung ein Konstruktionsfaktor von unvergleichlicher Bedeutung ist. Dabei wird ohne weiteres einzuräumen sein, daß die Figur auch für den Musiker der späten Barockzeit über das Kompositionstechnische hinaus Bedeutungsträgerin ist. So hält sie sich auf einem schmalen Grat zwischen Idee und Formel. Insofern sie ein Baustein, ist sie nicht auf Originalität hin angelegt; beinahe im Gegenteil: je unscheinbarer sie sich gibt, von eigener Bedeutung und eigenem Gewicht entlastet, desto kühner und höher kann der Bau geführt werden, welcher sich ihrer bedient.

Und weiter: nur als Ganzes kann ein Baustein tragen, können andere sich zu ihm fügen:

J. S. Bach, *Partite diverse sopra: Sei gegrüßet, Jesu gütig;* Var. I



Dieserart ist die Figur des Spätbarocks, zumal die der Instrumentalmusik, unteilbar, unzerlegbar: immer ein Ganzes, wenn auch auf kleinstem Raum.

---

[1] So z.B. von F. Dietrich im Bjb. 1929 *(J. S. Bachs Orgelchoral und seine geschichtlichen Wurzeln).*

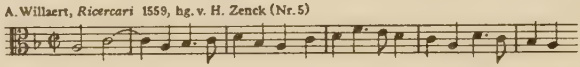
Die Figurationstechnik, herangewachsen und erprobt zuerst im Bereich der niederländisch – nord- und mitteldeutschen Orgelmusik, hängt mit den Spiel- und Artikulationsmöglichkeiten der Orgel eng zusammen. Die Orgel aber steht in der Mitte des barocken Instrumentariums, ihr eigentümliche Spielformen und -prägungen dringen in die gesamte Musik der Epoche ein, sie sei instrumental oder vokal. Der barocken Periode nun, die durch Figuren-Reihung entsteht, haftet für das Ohr des modernen Hörers so lange etwas schweifend Unbestimmtes an, wohl auch in fantastische Ferne Weisendes, als der tragende und geleitende Untergrund, die Harmonik oder, schärfer gesagt, der harmonisch-modulatorische Grundriß der Komposition mehr oder minder außerhalb der Dur-Moll-Funktionalität steht, damit aber jene zwingende, logische Führung entbehrt, die uns im scheinbar Zufälligen der langgedehnten Figurenketten, in den Rückungen und Verbindungen der Harmonie ein überindividuelles Ordnungsprinzip erkennen läßt. In der Figur, die ein Ergebnis des elementaren Spieltriebes in der Musik ist, lebt die Freudigkeit ursprunghafter, schöpfungsgestifteter Bereitschaft des Musizierens. Das flüchtige und vergängliche Element der Musik, der Ton, wölbt sich in der periodischen Wiederholung der Figuration wie zu einer Brücke, die auch über Abgründe der Harmonierückungen sicher und unbeschwert zu führen vermag.

Die überragende Bedeutung, die dem Rhythmus bei der Figurationstechnik zukommt, liegt darin, daß ein hinter dem tönenden Vordergrund gleichmäßig und unbekümmert schlagender musikalischer Puls die Bewegung weitertreibt. Das vielberufene Pathos der spätbarocken Musik gründet in dieser Erscheinung; sie ist fähig, auch die Geste extremen Schmerzes in Lamenti und verwandten Sätzen auf die Ebene einer Stilisierung zu erheben und damit ins Allgemeine zu prägen. Dieser Charakter statischer, ungebrochener Wiederkehr steigert sich dadurch, daß Harmonik und Melodik mit eigenem Anspruch auftreten. Indem die Figur, sich über eine harmonische Fläche hin ausbreitend, diese ordnet, einbezieht und rhythmisch gliedert, wird sie zugleich vom Element der Harmonie aufgenommen und weitergetragen. Erst die Berührung, diese Sättigung mit harmonischer Intensität läßt sie unermüdet, zwingt aber auch Spieler und Hörer der Barockmusik in ihren Bann, indem sie das Vertraute – die rhythmische Gestalt der Figur – und das Unbekannte – den Verlauf der harmonischen Modulationskurve – in einen ständig kontrastierenden Austausch miteinander bringt. Ist es zuviel gesagt, wenn wir in diesem Verhältnis von Gesetz und Freiheit einen Grundzug barocker Kompositionskunst überhaupt erkennen? Auf die Nähe zum umfassenden Spielbereich der Improvisation machen wir nur im Vorübergehen aufmerksam. Das „Invenire" im kompositorischen Vorgang des Barocks beruht auf Tradition, Erprobung und Allgemeinverbindlichkeit.

Außer im Harmonischen wird das Affektuose der Barockmusik üblicher- und vorzugsweise im Melodischen empfunden und so gehört. Über das Erbe,

das der melodische Genius des Barocks hinterlassen hat, gewinnen wir im Kontrast zu den angrenzenden historischen Epochen schnell Klarheit. Wir berühren damit zuerst die bisher vermiedene Frage nach dem barocken Thema und die seines Verhältnisses zu Figur und Figuration. Von entscheidender Wichtigkeit ist dabei die Überlegung, daß die Barockmusik einem *Soggetto,* wie bereits die italienische Renaissance-Theorie gesagt hatte, hauptsächlich und wesenhaft in jenen imitatorisch gebundenen Musizierformen Raum läßt, die wir hier, für unsere Zwecke vereinfachend und zusammenfassend, als Fuge bezeichnen. Vorbarocke *Soggetti* haben die Eigentümlichkeit, ganz in ihrem Modus aufgehoben zu sein, aus dessen Spezies sie oft geradezu entwickelt scheinen; sie prägen dieserart viel weniger ein eigenes Gesicht aus als eben das des zugehörigen Tones. Beispiele hierfür finden sich zahlreich, besonders in der Ricercar-Literatur des 16. Jahrhunderts:

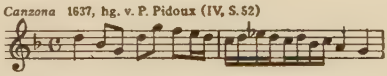
A. Willaert, *Ricercari* 1559, hg. v. H. Zenck (Nr. 5)



An solchen und ähnlichen Gebilden wird das Ohr des modernen Hörers gerade das vermissen, was wir heutzutage in der Regel vom Thema erwarten und fordern, nämlich die sinnfällige, unverwechselbar einprägsame Formung eines Einfalls. Demgegenüber ist *Soggetto* im engeren Verstande vom Ursprung des Begriffes her die typische Gestalt, das Modell, wie es der Modus vor aller Individuation repräsentiert. Weit entfernt ist ein solches Thema von der Vorstellung, für sich selbst zu bestehen, unabhängig von dem Ganzen, dem es zugehört. Eindrucksvoll deutlich wird diese Auffassung im Fehlen jeglichen figurativen Spielwerks: ungebrochen und unverziert ist die melodisch-rhythmische Linie.

Bereits bei Girolamo Frescobaldi hat sich das Bild in der Tiefe gewandelt, treten Kräfte ans Licht, die der Barockmusik bis zur Vollendung und Krise erhalten bleiben sollten:

Canzona 1637, hg. v. P. Pidoux (IV, S. 52)



Unverändert ist der starke, feste Rahmen der Tonalität, doch hat er nunmehr weit stärkeren Spannungen und intensiverer, lebhafterer Bewegung standzuhalten. Als neues Moment tritt eine melodisch-rhythmische Gestik des barocken Themas in Erscheinung, unmittelbarer Ausdruck eines seelischen Affekts. Sie bedient sich einer beinahe deklamatorischen Prägnanz, deren Pathos im Nebeneinander von Intervallsprung und Figur hörbar wird. Das melodische Prinzip, das die weitschichtige Literatur der barocken Ricercare und Fugen repräsentiert, gründet in der festen Prägung ihrer thematischen Um-

risse, verstanden als melodische Substanz, deren Qualität eine doppelte, übrigens nur scheinbar gegensätzliche Behandlung zuläßt. Der Charakter des Unveränderlichen und Unangreifbaren wird ergänzt durch den Willen zur variativen Ausformung und bestätigt sich darin: verändert werden kann nur eine feste und als solche aufgenommene thematische Gestalt. Auch geschieht solche Umbildung vorzugsweise auf dem Boden und mit Mitteln der kontrapunktischen Satztechnik, und wir halten im Gedächtnis, daß die figurative Umspielung und Auflösung eines melodischen Kerns sich stets in proportionierten Maßen abspielt, damit aber eine plastische Wirkung erzielt wird, wie sie in ihrer eigenen Weise ja auch von Umkehrung, Krebs- und Spiegel-Formen ausgeht.

So wird der kontrapunktisch strenge Satz, er sei einteilig-variativ angelegt oder dehne sich zum Zyklus, zu einer Hauptwurzel der barocken Variation; die andere weist zurück in den Tanz, und oft genug hängen beide eng zusammen. Der kontrapunktischen Anlage so vieler Tanzsatz-Typen des Barocks entspricht auf der anderen Seite der tänzerische Charakter zahlreicher Fugen Buxtehudes, Pachelbels, J. S. Bachs und anderer Meister. Diese legitime Barock-Verbindung, die von J. S. Bach noch einmal zu letzter Blüte geführt worden war, hat die nachbarocke Welt nicht mehr verstanden; ihr schien die Würde des strengen Satzes verletzt, wenn er sich dem Tänzerischen annähert. Das Charakterthema des Barocks und speziell seiner Fuge erhebt sich dagegen zum guten Teil auf dieser Grundlage, die ihr also vom Beginn der Epoche an als eine Konstante mitgegeben war.

Als eine solche erscheint weiterhin ein vielsagender, bedeutungsvoller Verzicht, an dem die Barockmusik festgehalten hat, übrigens wiederum in beiden Sphären, im Tanz- und im Fugenzyklus. Beide verlaufen bekanntlich in aller Regel streng innerhalb der einmal gewählten Tonalität, lassen einzig die variante Tonart gleicher Stufe zu[1]. Das Verlangen nach Abwechslung kann seine Stimme nur auf andere Weise hörbar machen. Dieser Ostinato der Tonalität ergänzt und rundet unsere Vorstellung von der konstitutiven Aufgabe der Figurationstechnik und von ihrer geschichtlichen Herkunft ab. Die thematische Substanz etwa in den großen Spätzyklen J. S. Bachs – sie fließe in Kanon, Variation oder Fuge – ist unlöslich an die Tonart gebunden, aus der heraus sie geschöpft ward. Gerade die Goldberg-Variationen vertreten das Prinzip in aller Strenge, so kühn und weit sie auch sonst in die Zukunft weisen mögen. Seines ganzen Gewichtes werden wir angesichts der Tatsache inne, daß das entgegengesetzte Verfahren, größere mehrsätzige, reichgegliederte oder vielteilige Werke um eine Zentraltonart kreisen zu lassen, seit dem Mittelbarock sich zunehmend ausgebreitet und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt an Bedeutung gewonnen hatte. Die nachbarocke Musik hat damit gültig und verbindlich

[1] Eine frühe Ausnahme bilden G. Muffats *Componimenti musicali*, etwa 1735/39, hg. v. G. Adler in DTÖ III, 3.

gemacht, was vordem nur in begrenzten Bezirken üblich und möglich war. Von der *theatralischen Music* aus hat sich das Gliederungsprinzip der Abschnitte oder Sätze disponierenden Tonalität ausgebreitet und nach und nach durchgesetzt, am spätesten auf dem Gebiete der Variation. Hier hat wohl erst Beethoven den Schlußstrich gezogen. Die Affektkurve von Arie, Auftritt und Akt tonartlich zu differenzieren, ihre emotionale Bewegung aus sich selbst zu charakterisieren, dem Ganzen aber Umriß, Individualität und eigene Tönung zu geben, diese Tendenz haben die Italiener, deren Liebe dem Theater galt, zuerst verwirklicht. Jene Musizierformen des Barocks, die, geistlich oder weltlich, die Opernszene nachbilden oder ihr instrumental zugehören, haben ihr den Weg bereitet. Führen wir davon namentlich nur das Instrumentalkonzert großer und kleiner Besetzung an, so soll dies seine wegbahnende und überragende Bedeutung für die gesamte spätbarocke Musik hervorheben. Der schnelle Aufstieg von mehrsätziger Sonate, Kammermusik und Symphonie in der Krisenzeit des Barocks beruht auf dem schwindenden Vertrauen, das die Musiker der alten tonalen Bindung entgegenbrachten; positiv gesagt, auf der Anziehungskraft, die die dramatische Tonartenverknüpfung auf sie ausübt. Mozarts Barock weiß von diesen Verhältnissen; so wahrt die Klaviersuite K. V. 399, im Jahre 1782 (!) entstanden, zunächst die Ausgangstonalität (c, als Dur und als Moll); der dritte Satz, die Courante, steht in der Paralleltonart; die Sarabande weicht zur Molldominante aus, bricht aber nach wenigen Takten ab. Nun beschreibt ja auch das gestische Thema im Verlauf der Barockfuge einen Tonalitätskreis, erweist jedoch seine uneingeschränkte Dominanz gerade dadurch, daß ihm auf diesem Wege eigenständige Kontrastbildungen nicht begegnen; so vermag es auch die entfernten Tonarten zu durchdringen. Der Wechsel – der regelmäßige Wechsel! – der Tonalität ist in der Barockfuge ein Moment gesicherten Formaufbaues.

Sobald Variabilität der tonalen Satzstrukturen allgemeingültiges Gestaltungsprinzip wird, als solches die Gesamtform des Sonatenzyklus einbezieht, stellt sich die Frage ein: wenn die Instrumentalmusik sich selbst ihr Gesetz gibt, nicht mehr sein will, sein kann, was sie gewesen: Abbild und Typus, – welche neuen Gehalte bieten sich ihr an? Eine Antwort konnte erst gefunden werden, als man Geist und Technik der italienischen Musik vollends und ausdrücklich die Führung überließ. Bei solcher Haltung mußte viel von dem dahingegeben werden und fallen, was Eigenart, Fülle und Stärke der Barockformen ausgemacht hatte; das sich bildende autonome Musikwerk des Nachbarocks sah sich vor der Notwendigkeit, den Schaffensvorgang von den Elementen her neu zu ordnen, ihn neu zu verstehen. Es ist ein echtes Symptom der Krise, daß jener Musikergeneration, der diese Aufgabe zugefallen ist, der natürliche Zusammenhang der Tradition versagt war, ein Verlust, den sie durch um so entschlossenere Haltung auszugleichen bestrebt ist. Aber noch in einem tieferen Sinne kündet sich hierin ein anderes Zeitalter an. Dem 19. Jahrhundert näm-

lich sollte überhaupt jene organische Weitergabe von Generation zu Generation, die als Tradition des Musizierens und der Musizierformen die Achse der barocken Epoche bildet, zum Problem werden, und zwar darum, weil immer vernehmlicher in seinem Chorus die Stimme des unabhängigen Genies ertönt, das allein den eigenen Sternen zu vertrauen bereit ist: immer weniger wird lehrbar, was Kunst ist und ihre Gesetzlichkeit.

Das immanente Ziel, das der geschichtlichen Bewegung in der Musik um 1730 und 1740 vorschwebt, hat sie in glücklichen Stunden früh verwirklichen können. Zuerst war nötig, das statische Figurenwesen aufzulösen und zu überwinden, in dessen dichtem Gewebe jener „gemischte Stil" keinen Platz haben konnte, dem die Herzen der jungen Musikergeneration gehören. Ihr schwanden Bereitschaft, Freudigkeit und Vermögen, nachzuformen und nachzubilden, dahin. Anders als die lediglich funktionalen Figuren, die im Dienst einer bildnerischen Aufgabe stehen, streben die Bauzellen der Krisenmusik über sich selbst hinaus, sind sie in jedem Punkt Träger einer Idee. Ihr Leitbild ist das Leben selbst und die Auseinandersetzung mit und in ihm. Auf drei Bastione hatte sich die Barockmusik im Spätstadium zurückgezogen: auf die Modellkraft des Rhythmischen, die ihr aus der Suite zuströmte; auf das Imitationsprinzip des Kanons und der Fuge und endlich auf die flächenhaften Strukturen des Konzertsatzes.

Das Lebens-, Natur- und Weltgefühl von Empfindsamkeit und Sturm und Drang, im dichterischen und philosophischen Bereich vorgebildet, wendet sich in der Musik gegen die Kompliziertheit des kontrapunktischen Stils, gegen die Generalbaß-Harmonik und ihren Stufenreichtum, gegen das streng gehaltene Pathos des Barocks, wie es im stetigen, kontinuierlichen Rhythmus der Figuration anwesend ist. Hatte die Barockmusik zu einer Verfügbarkeit der Stile geführt, diese selbst aber nach Ort und Anlaß des Musizierens gebunden, so drängt die innermusikalische Bewegung nunmehr in Richtung auf selbstgesetzliche Freiheit und auf Lösung der bisher gültigen Klassifikation. Eine expressive Musikästhetik entdeckt neue Kategorien des Kunstwerks; das Natürliche empfindet man als Gegensatz zu überlieferten kunstvollen Gehalten. Ausdruck dieses naturhaft Einfachen ist musikalisch vorerst die Melodie, die sich an das volkstümliche Lied anlehnt. Dies beweglichere, neu periodisierte und um Schwerpunkte gelagerte Melos erkennt in Marsch- und Tanzbewegung eine eigene Metrik körperhafter Art und wird Abbild oder Gleichnis eines Lebensgefühls, das allmählich das ganze Musikwerk durchwaltet, seine Form- und Gestaltungsprinzipien von innen her und in der Tiefe umbildet und erweitert. Am Ende all dieser Bestrebungen und Tendenzen steht die nachbarocke Sonate als Vertreterin einer Entwicklungsform, die im Kleinen der Motivik wie im Aufbau eines ganzen zyklischen Werkes, es sei drei- oder viersätzig, dialektisch angelegt ist.

Damit aber war der Barockmusik das Urteil gesprochen. Daß dieser Pro-

zeß, als dessen Abschluß der modellfreie, autonom wachsende und von eigener Sinngebung getragene absolute Allegro- und Adagio-Satz in Erscheinung trat – ein musikalisches Gebilde, das ebensowenig Fuge wie Tanz, aber auch nicht mehr Präludium oder Konzert ist –, daß dieser Prozeß sich vergleichsweise schnell abspielen und vollenden konnte, ist prägnanter Ausdruck der Krisensituation, aber auch ein Hinweis auf bereitstehende Kräfte, sie zu überwinden.

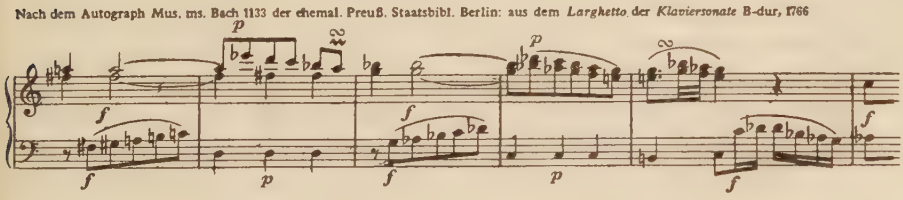
Zum Wesen des sich nunmehr bildenden Musikbegriffes, dessen Ausstrahlungen Formen und Arten jeglicher musikalischen Existenz durchdringen und erleuchten, insgesamt aber eine neue musikalische Wirklichkeit begründen, gehört die umwertende Entdeckung und der Einbau einer elementaren Dynamik. Wir verwenden den Begriff nur zögernd, da er der Zeit selbst noch unbekannt gewesen ist, jedenfalls in seiner Anwendung auf das Musikalische. Der wissenschaftlichen Literatur des 18. Jahrhunderts durchaus vertraut, scheint es, daß er aus dem Sprachschatz Kants, vielleicht über Pestalozzi, zu Hans Georg Nägeli gekommen ist, der ihn, soweit bisher bekannt, zuerst auf musikalische Vorgänge angewendet hat. Daß die gesamte ältere Literatur das im engeren Sinn Dynamische in der Regel als zum weiten Gebiet des musikalischen „Vortrags" gehörig abhandelt, rückt den Begriff insofern in die Mitte unserer Darstellung, als ja auch eine zweite krisenhafte Erschütterung der festgefügten Barockmusik von dieser Seite her erfolgt, nämlich der Durchbruch einer neuen Zeitordnung in der Musik, verstanden als System der verfügbaren Tempi. Davon soll noch die Rede sein. Zunächst aber halten wir fest, daß die Krise der Barockmusik insbesondere auch ihren Vortrag betrifft. Vortrag ist aber nach zeitgenössischem Sprachgebrauch ein Doppeltes: einmal die Art und Weise, wie die Musik (sozusagen als *Res facta,* wie die ältere Theorie gesagt hatte) sich selbst vorträgt, wie sie sich darstellt und gibt; die heute allein übliche passivische Bedeutung des Wortes tritt dahinter zurück. Aber gerade sie ist in den Musiklehren der Krisenzeit um so deutlicher zu spüren, je kräftiger sich die Überzeugung durchsetzt, daß das musikalische Kunstwerk in all seinen Kategorien auf den Menschen angewiesen sei, speziell auf seinen Interpreten. So erhellt die Wandlung des Wortbegriffes zugleich den geschichtlichen Prozeß im ganzen.

Der planvolle und schnell ins Programmatische erhobene Ausbau eines dynamischen Systems ist insgesamt Zeugnis einer neuen Musikordnung, auch über das Klangtechnische hinaus. Sprechen wir im übertragenen Sinne von einer allgemeinen Dynamisierung der Musik in jenen Jahrzehnten, dann ist hiermit der gesamte Komplex eines Zustandes gemeint, in den die Musik geraten ist, vielmehr: sich selbst geführt hat, als sie in großartiger Einseitigkeit ihr Ideal in einer wesentlich invariablen, statischen Tongebung und Klangführung gesehen hatte. So weist die Barockmusik, insbesondere soweit sie sich dynamisch an Orgel und Cembalo als den führenden Generalbaß-Instrumenten orientiert, über den Menschen hinaus; Ton und Tönendes sind ihr etwas Überpersönliches,

dem Kosmischen verbunden. Die neue Dynamik, die vom menschlichen Atem, seinem An- und Abschwellen, seiner Erregung im Zustand der Exaltation, seiner Beruhigung in der Kontemplation ausgeht, erkennt dagegen im Menschen und im Menschlichen ihr Maß. Innen und Außen verschmelzen dieserart in einer neuen Musizierweise; der Vortrag wird wesenhafter Bestandteil des Musikwerks selbst. Seit alters, quellenmäßig nachweisbar besonders seit der Blüte der frühbarocken Musik, war die variabel flutende Behandlung des Einzeltones und zusammenhängender Tonreihen ein natürliches Recht des Sängers und der Gesangkunst, gehörte als Lehre des *Filar il tuono* zu ihr. Im Barock ist es wohl in der Hauptsache die Sologesangsmusik gewesen, die wir uns dieser Art vorgetragen denken dürfen. Aber sie hat auch auf die Spielweise solcher Instrumente vorbildhaft eingewirkt, die dem Gesang nahestehen, insbesondere also auf die Streichinstrumente. In der nachbarocken Musik gelangt das Ideal zu allgemeiner Gültigkeit, krönt das System ihres Vortrags. Kann ein solcher Aufstieg anders verstanden werden denn als tiefer Einbruch des Menschlichen in die Musik? Symbol hierfür ist Mozarts singendes Allegro.

Das Dynamische in der Musik ist im Laufe der neueren Geschichte in vierfach verschiedener Weise verstanden und einbezogen worden. Die vorbarocke Musik kennt allein das Prinzip der auskomponierten Dynamik, d. h. sie nimmt alles Dynamische in die Musik selbst und in die Satzgestaltung auf. Insofern ist sie auch als Satz- und Lagendynamik zu bezeichnen. Dieser Auffassung stellt der Barock eine akzidentelle Dynamik an die Seite: das Dynamische tritt zu einer fertigen Komposition ergänzend hinzu, wesentlich auch als ein Moment des Spiels. Hierfür bezeichnend das Echo, der Manualwechsel und, bei den Theoretikern des 18. Jahrhunderts, der fast regelmäßig wiederkehrende typische Vergleich von forte und piano mit dem Spiel von Licht und Schatten[1]; am Reichtum seiner dynamischen Schattierungen erkennt man den Geschmack eines Spielers. C. Ph. E. Bach gewinnt seiner Musik eine neuentdeckte oratorische Dynamik; ihren Charakter mag das nachstehende Beispiel verdeutlichen:

Nach dem Autograph Mus. ms. Bach 1133 der ehemal. Preuß. Staatsbibl. Berlin: aus dem *Larghetto* der *Klaviersonate* B-dur, 1766



[1] So sagt J. Mattheson in der *Critica Musica*, 1722, Tom. sec., S. 335: „Es ist jedem Kenner bewußt, daß in der Musik das Schwache und das Starke, gleich wie Licht und Schatten in der Malerei, die vornehmste Quelle sei, woraus die Kunsterfahrene das Geheimnis gezogen, ihre Zuhörer ganz besonders zu ergötzen.“ Ähnlich Quantz, C. Ph. E. Bach, Riepel u. v. a.

Daß hiermit die vielfach auch improvisatorisch auszuführende Dynamik des Barocks in der Tiefe erschüttert ist, leuchtet ohne weiteres ein; die espressive Sprache Philipp Emanuels erneuert noch einmal die Auffassung des Dynamischen als eines Elements der Rhetorik. Von Chr. Bernhard bis J. N. Forkel läßt sich eine solche Linie ziehen[1]. Als organische Dynamik endlich bezeichnen wir die im Krisenzeitalter begründete Wendung zu einem vierten Typus. Das Dynamische bildet nunmehr einen konstitutiven Teil des Musikwerks selbst; sein Sosein und seine Form kann ohne das Dynamische nicht verstanden werden. Als dynamische Korrespondenz durchdringt das neue Prinzip Formwerden und Formgestalt der Sonate, verleiht ihr aber zugleich den Atem und die Glut einer untergründig treibenden Kraft. Der statische Grundcharakter der Figur entfaltet sich auf dem festen Boden der auskomponierten und der akzidentellen Dynamik mit gleicher Entschiedenheit, wie die auf Evolution, Steigerung und Höhepunkt hin angelegte nachbarocke Musik ihr adäquates Prinzip in der organischen Dynamik erkennt.

Wir ergänzen diese Skizze historischer dynamischer Typen, indem wir beobachten, wie das einfache Phänomen der Wiederholung eines kurzen, gedrängten Satzabschnittes von dieser Basis her verschieden, ja geradezu gegensätzlich verstanden wird. Beide Auffassungen stoßen in der Krise der Barockmusik aufeinander. Die Frage lautet: ist solche Wiederholung noch immer, was sie gewesen, nämlich lediglich Klangspiel des Echos, oder ist sie nicht vielmehr Bestätigung, Bekräftigung und bedarf daher auch eines anderen, und diesmal also stärkeren dynamischen Grades? Der Barockmusiker lauscht auf die Stimme der Natur, die allein das Echo kennt; im Bereich des menschlichen Logos aber verstärkt und befestigt eine jede wiederholte Aussage. Haydns Klaviermusik ist reich an Beispielen für solch dialektische Interpretationsmöglichkeit der Wiederholung[2]. Selbst meist überaus sparsam in ihren dynamischen Angaben, läßt sie den Musizierenden nicht selten in Zweifel, ob der Wiederholung der Sinn einer spielerischen Entspannung oder eines intensiveren Nachdrucks zukommt. Sollten in Einzelfällen beide Ausdeutungen zulässig sein, so würfe solch doppeldeutiger Charakter ein scharfes Licht auf einen krisenhaften Zustand der Musik.

Mit aller Gewißheit aber besteht eine solche Situation in der Frage, wie sich denn das Musikwerk in dieser Periode dem Phänomen der Zeit einordnet, welches Verhältnis es zur Zeit einnimmt, indem es sich an ihr mißt. Daß das Problem der adäquaten Tempi einer historischen Epoche jeweils von ihren eigenen Voraussetzungen aus zu behandeln ist, bedarf keiner Begründung: am wenigsten dort, wo das Verhalten der Musik selbst Zeugnisse genug an die Hand

[1] Vgl. Chr. Bernhards Traktat *Von der Singe-Kunst oder Manier,* hg. v. J. M. Müller-Blattau *(Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard),* 1926 und J. N. Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik,* 1788, Einleitung.

[2] Vgl. in der Ausgabe K. Päslers besonders die Sonaten 22 und 31.

gibt, einem solchen Umschwung nachzugehen. In unserem Zusammenhang fällt sofort auf, daß die nachbarocke Musik offensichtlich die Grundtendenz hat, die Tempi nach beiden Richtungen hin zu steigern, sie ebensowohl zu beschleunigen, wie sie zu verlangsamen. Schon dieser Formulierung liegt eine Prämisse zugrunde, bei der wir einen Augenblick verweilen: sie geht nämlich von der Vorstellung aus, daß es ein Normalmaß der musikalischen Bewegung gibt, auf das wir alle Abweichungen, bewußt oder unbewußt, beziehen. Und nun geben wir noch einmal Beethoven das Wort. Ende Dezember 1826 schreibt er dem Verleger Schott: „Die Metronomisierung folgt nächstens: warten Sie ja darauf. In unserem Jahrhundert ist dergleichen sicher nötig. Auch habe ich Briefe von Berlin, daß die erste Aufführung der [IX.] Symphonie mit enthusiastischem Beifall vor sich gegangen ist, welches ich großenteils der Metronomisierung zuschreibe. Wir können beinahe keine *tempi ordinari* mehr haben, indem man sich nach den Ideen des freien Genius richten muß.“ Kaum vermöchten wir das Problem, um das es geht, schärfer zu bezeichnen, als es in der Gegenüberstellung zweier Tempo-Arten, der Tempi ordinari und der den Ideen des freien Genius entspringenden, geschieht. Uns bleibt allein die Aufgabe, Beethovens Antithese historisch zu befestigen.

Zunächst: jeder Blick auf gültige Zeugnisse der klassischen Musik bestätigt, daß das jeweils angemessene Tempo ihr weit mehr bedeutet als lediglich Interpretation, daß es vielmehr unmittelbar zum Sosein des Werks gehört. Recht verstanden, dürfen wir daher von organischen Zeitmaßen sprechen – ähnlich, wie wir soeben zur Frage der Dynamik formuliert hatten. Nunmehr wird die eigentümliche Fähigkeit des nachbarocken Musikwerks immer deutlicher, bisher akzidentelle musikalische Qualitäten ganz in sich aufzunehmen und einzuschmelzen, aus welcher Verbindung übrigens nicht zuletzt sein dramatisch beweglicher, allen Schwankungen nachgebender Charakter resultiert.

Das Verhältnis, das die Barockmusik zum Phänomen Zeit einnimmt, ist hiervon radikal unterschieden. Von außen gesehen, bevorzugt sie offensichtlich mittlere Zeitmaße, vermeidet jedenfalls in der Regel alle Extreme. Diese Eigentümlichkeit verdankt sie, wie Untersuchungen der letzten Jahre nachzuweisen begonnen haben, einem starken, lebensvollen Traditionsstrom, der sie in ihrer vollen Breite durchzieht[1]. Gerade die spätbarocke Musik bekennt sich zu ihm, eine Wendung, die mit der Formbefestigung und einem starken Anwachsen kontrapunktischer Gestaltungskraft in diesem Zeitabschnitt zusammenhängt. Doch ist die Tempo-Welt des Barocks mannigfaltiger und reicher ge-

---

[1] Bis zum Erscheinen einer umfangreicheren Studie, die er vorbereitet, verweist der Verfasser auf seinen Vortrag *Die Zeitmaße und ihre Ordnungen in Bachs Musik*, erschienen 1952 als Jahresgabe der „Freunde der Bachwoche Ansbach“, sowie insbes. auf die Arbeiten seiner Schüler F.-J. Machatius, *Die Tempi in der Musik um 1600 (Fortwirken und Auflösung einer Tradition)* und R. Elvers, *Untersuchungen zu den Tempi in Mozarts Instrumentalmusik*, beides Berliner Diss. (masch. schriftl.), 1952.

gliedert, als wir hier darzustellen haben. Für unsere Zwecke genügt die zusammenfassende Beobachtung, daß sie als Ganzes ein System darstellt, welches ebenso die spezifische Klassifikation der Barockmusik widerspiegelt wie die geschichtliche Herkunft der einzelnen Musizierformen. Achse dieses Systems ist, mit einem Worte gesagt, ein unüberhörbares Streben, die Tempi nicht verloren und isoliert in die tönende Welt zu entlassen, sondern sie miteinander zu verknüpfen, indem sie in proportionale Beziehungen treten[1]. Verbindungen dieser Art liegen dem Denken des Barocks ja überhaupt nahe.

So beginnt die Krise dort, wo der Mensch sich verlassen sieht von einer Ordnung, die ihn gehalten hatte, in der er beheimatet war. Insofern die Musik Zeitkunst ist, reicht der Vorgang der Isolierung, einer unausweichlichen Vereinzelung und Individuation, an die Wurzeln der Existenz – des Menschen sowohl wie der Musik. Kaum einer der zahlreichen Musikschriftsteller des 18. Jahrhunderts versäumt, sich zum Takt oder zum Zeitmaß zu äußern, und man fühlt ihren Erklärungen und Definitionen oft deutlich das Bemühen an, festhalten zu wollen, was der Zeitstrom entführen möchte. Leopold Mozarts Violinschule lehrt in alter Weise, der Takt sei das eigentliche Zeitmaß; Johann Adolf Scheibe aber, fortschrittsgläubig der Zukunft zugewandt, formuliert umgekehrt[2]: „Das, was man die Taktbewegung oder schlechtweg die Bewegung, der Franzose aber Mouvement nennet, ist eine Sache, die sich . . . besser empfinden, als beschreiben lässet.“ Und dieser resignierten Feststellung folgt ein Satzabschnitt, der ahnungsvoll die Ursache des Dilemmas andeutet, nämlich des Auseinanderfallens von äußerer und innerer Welt: die Taktbewegung, fährt Scheibe fort, sei vom Takte selbst unterschieden, „wie die Seele vom Körper“.

---

[1] Ein Beispiel hierfür noch bei C. Ph. E. Bach. Im Vorbericht seiner *Zwey Trio* etc., Nürnberg o. J., heißt es: „Um das Zeitmaaß im ersten Satzes dieses Trio recht zu treffen, beliebe man zu bemercken, daß bey den Presto ein Tact eben so gespielet werden muß, als bey dem Allegretto eine Triole von drey Achttheilen gespielet werden würde; und daß folglich ein ganzer Tact im Presto nicht mehr Zeit einnimmt, als bey dem Allegretto ein Viertheil“: also ein Sesquialtera-Verhältnis. Vgl. Bjb. 1917, S. 139.

[2] *Über die musikalische Composition,* Teil 1, 1773, S. 299.

Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen

von

HEINRICH HUSMANN

Die Psychologie hat sich oft und eingehend, in früheren Zeiten sogar ausschließlich, mit unseren Sinneswahrnehmungen[1] beschäftigt. Insbesondere unterscheidet sie an ihnen verschiedene Eigenschaften und legt für deren Gesamtheit einen Aufbau aus mehreren, unterschiedlich hoch organisierten Schichten fest. So hat etwa eine Gesichtswahrnehmung, z. B. ein farbiges Dreieck, Eigenschaften wie Form, Farbe, Helligkeit, Stellung im es umgebenden Raum, Gefühlsakzente (spitz; warmer Ton der Farbe u. ä.), Erinnerungen des Wahrnehmenden, die aus den bisherigen an anderen Dreiecken gewonnenen Erfahrungen kommen („Assoziationen") usw. Die Vielfalt der Seiten der Er-

---

[1] Einige Bemerkungen zur Terminologie sind nötig. Die klassische Sinnespsychologie unterscheidet als elementarste Erscheinungen die Empfindungen. Diese haben nur die Eigenschaften Intensität, Qualität und Gefühlston (so etwa W. WUNDT, *Grundzüge der physiologischen Psychologie,* Leipzig 1874, S. 273 f.), wobei die letzte Eigenschaft häufig aber nicht zur Empfindung selbst gezählt wird. Den Empfindungen übergeordnet sind die Vorstellungen. Liegt ihnen ein wirklicher Gegenstand zugrunde, so heißen sie Wahrnehmungen, Anschauungen oder Anschauungsvorstellungen. Sind sie nur gedacht, so nennt man sie Einbildungsvorstellungen oder Phantasievorstellungen. Diese Terminologie ist in der heutigen Psychologie restlos aufgegeben worden: „Vorstellung" wird nicht mehr als Oberbegriff benutzt, sondern bezeichnet dem normalen Sprachgebrauch entsprechend nur noch den früheren Begriff „Phantasievorstellung". Diesen Schritt sollte auch die Tonpsychologie konsequent tun und nicht mehr heute noch Töne o. ä., also Wahrnehmungen, in v. HELMHOLTZ' Sprache als „Tonvorstellungen" bezeichnen. Auch der Begriff der Empfindung hat sich gewandelt. Während der älteren Psychologie die „Vorstellung" (also die heutige „Wahrnehmung") kraft der übergeordneten Tätigkeit des „Vorstellens" etwas Höheres ist, in dem die Empfindungen sozusagen verarbeitet sind, wird heute der Empfindungsbegriff entweder ganz abgelehnt, da so elementare Erscheinungen in der tatsächlichen Erfahrungswelt überhaupt nicht vorkämen (vgl. etwa O. BUMKE, *Gedanken über die Seele,* Berlin-Heidelberg [4]1948, S. 40 f., – dies von einem bekannten Mediziner geschriebene Buch übrigens eine der schönsten Darstellungen moderner Psychologie mit einem alles überschauenden Blick in einer bezaubernden Form), oder die Empfindung erscheint als Grenzfall einer besonders einfachen Wahrnehmung, also als etwas mit ihr Gleichartiges (vgl. etwa *Handbuch der Psychologie,* hg. von D. KATZ, Basel 1951, S. 115 f.).

scheinung hat ihre Ursache in der Verschiedenheit der Blickpunkte: während die Assoziationen bereits den ganzen Zusammenhang der Persönlichkeit voraussetzen, der erst aus ihrem Werdegang zu erklären ist, sind umgekehrt Farbe und Helligkeit besonders elementare Eigenschaften, die schon den allereinfachsten Gesichtswahrnehmungen, etwa Punkten, zukommen. Weiter sind einige Eigenschaften, z. B. die Intensität, allen Sinnesgebieten gemeinsam, – andere dagegen umgekehrt für den betreffenden Sinn gerade charakteristisch, z. B. die Farbe für das Optische. Es ist verständlich, daß dann auch die Zusammenstellung der Eigenschaften und daher wieder der Wahrnehmungsaufbau in den einzelnen Sinnesgebieten verschieden ist. Und endlich sei daran erinnert, daß unsere Wahrnehmungen im normalen Erleben stets Einzelwahrnehmungen mehrerer Sinnesgebiete entweder gleichzeitig enthalten oder durch Assoziation verknüpfen.

Nicht nur der Aufbau der den Musikwissenschaftler allein interessierenden Gehörswahrnehmungen, sondern sogar die Natur der zugrunde liegenden Empfindungen, Wahrnehmungen und Assoziationen ist für die Psychologie in manchen Punkten noch unklar[1]. So soll hier ein anderer Weg versucht werden. Den seelischen Erscheinungen entsprechen nach der Meinung des psychophysischen Parallelismus körperliche Vorgänge. Daher ist das Studium der Nerven- und Gehirnprozesse, also der „Physiologie" des Nervensystems, Voraussetzung für sinnespsychologische Untersuchungen. Ja, die ältere Psychologie hat für diesen Zweig physiologisch bestimmter Psychologie sogar eine besondere Disziplin, die „physiologische Psychologie", aufgestellt[2]. Es besteht darüber hinaus aber die weitere Möglichkeit, daß nicht nur die Vorgänge im Nervensystem psychologische Tatsachen erklären können, sondern daß zur Ermöglichung dieser Vorgänge bereits der Aufbau des Nervensystems in zweckentsprechender Weise geschehen ist. Es müßten sich dann nicht erst aus den physiologischen Vorgängen, sondern bereits aus den anatomischen Tatsachen psychologische Schlüsse erzielen lassen. Da hier demnach Anatomie unter psychologischen Gesichtspunkten gedeutet wird, kann man diese Betrachtungsweise als „psychoanatomisch" bezeichnen[3].

---

[1] Einige kurze Andeutungen in meinem vorangehenden Aufsatz *Eine neue Konsonanztheorie* in AfMW IX, 1952, vor allem S. 223, Anm. 3, und S. 229/230. Für Näheres vgl. man die in diesem Aufsatz laufend angegebene Literatur. Meine dort genannte Studie *Vom Wesen der Konsonanz* in *Musikalische Gegenwartsfragen*, hg. von H. Besseler, H. 3, Heidelberg 1953, ist inzwischen erschienen.

[2] Man vgl. dazu das zitierte, sie begründende Buch W. Wundts.

[3] Da man in Amerika in Anlehnung an den klassischen deutschen Sprachgebrauch (etwa v. Helmholtz') – psychologische Optik, psychologische Akustik – neuerdings von Psychooptik und Psychoakustik spricht, sei hier, gleich an Stelle der uns näher liegenden und sich parallel zu „physiologische Psychologie" ergebenden Ableitung „anatomische Psychologie" diese modernere Sprachform vorgeschlagen. – Entsprechend gibt es auch bereits den Begriff der „physiologischen Anatomie", z.B. in J. F. Fultons zitierter *Physiologie des Nervensystems*. Ebenso begegnet schon „Psychophysiologie".

Vergegenwärtigt man sich den Aufbau des Nervensystems im großen[1] mit seinen in Nerven die Eindrücke nach innen ins Gehirn leitenden Bahnen, mit in anderen Nerven die darauf notwendigen Reaktionen nach außen weitergebenden Bahnen und mit dem beides verknüpfenden zentralen Gehirn bzw. Rückenmark, so ist sofort ersichtlich, daß hier körperliche Gliederungen dem Grundaufbau unseres seelischen Lebens (Fühlen, Handeln und Urteilen) parallel gehen. Ähnlich kann der Aufbau der Wahrnehmungen nur im Zentrum erfolgen, das über ausgedehnte „Querverbindungen" verfügt, während die verschiedenen Sinnesgebiete in einzelnen Sinnesorganen mit getrennt zum Zentrum führenden Nervenleitungen angelegt sind. Die Leitungsbahnen selbst besitzen jeweils eine Teilung in weitere Unterabschnitte. Dadurch entstehen sofort zwei Hauptfragen: Geht die anatomische Gliederung der Sinnesbahnen dem seelischen Aufbau der durch sie geleiteten Wahrnehmungen parallel? Und: Entspricht dem verschiedenen psychischen Aufbau der einzelnen Sinneswahrnehmungen auch eine entsprechend jeweils verschiedene Gliederung der sie leitenden Bahnen? Der Vergleich der verschiedenen Sinnesbahnen untereinander führt auf noch zwei weitere Fragen. Die verschiedenen Sinnesbahnen sind in der Stammesgeschichte in verschiedenen Zeiten entstanden und repräsentieren daher phylogenetisch eine verschiedene Entwicklungshöhe[2]. Es ist zu vermuten, daß dem auch eine verschiedene Gliederung der Bahnen und ein entsprechend unterschiedlicher Aufbau der zugehörigen Wahrnehmungen parallel geht. Derselbe Unterschied müßte dann auch in der Entwicklungsgeschichte des einzelnen Lebewesens sichtbar werden, und es ist zu erwarten, daß der ontogenetische Befund dem phylogenetischen wieder entspricht[3]. Die Vereinigung

---

[1] Für genauere Orientierung wird man zunächst die einschlägigen Lehrbücher der Anatomie befragen, augenblicklich etwa das *Lehrbuch der Anatomie des Menschen* von A. Benninghoff, 3 Bde. (der 3. Bd. enthält *Nervensystem, Haut und Sinnesorgane*), München-Berlin, z. Zt. in 3. bzw. 4. A., oder die ganz meisterhafte *Anatomie des Menschen* von A. Waldeyer, 2 Bde., Berlin, z. Zt. in 1. bzw. 2. A. Die normalen Verhältnisse werden stets noch klarer, wenn man auch die Pathologie studiert. Dafür stehen die Lehrbücher der Neurologie und der Psychiatrie zur Verfügung, sehr praktisch das beide Disziplinen gleichzeitig darstellende *Lehrbuch der Neurologie und Psychiatrie* von G. Ewald, Berlin-München [2]1948. Als Zugang in die allgemeine Physiologie benutze man die glänzende *Einführung in die Physiologie des Menschen* von H. Rein, Berlin [10]1949. Über die spezielle Physiologie des Nervensystems sind gerade zwei ausgezeichnete Darstellungen erschienen: J. Gottschick, *Die Leistungen des Nervensystems,* Jena 1952, und J. F. Fulton, *Physiologie des Nervensystems,* Stuttgart 1952 (nach der 3. amerik. Auflage von 1949/50 ins Deutsche übersetzt). Für Einzelfragen sind zuständig die Artikel des zwanzigteiligen *Handbuchs der mikroskopischen Anatomie des Menschen,* hg. von W. v. Möllendorff, Berlin, und des siebzehnbändigen *Handbuchs der Neurologie,* hg. von O. Bumke und O. Foerster, ebenfalls Berlin.

[2] Hierzu vgl. man die Lehrbücher der Zoologie, als Einführung etwa den *Grundriß der allgemeinen Zoologie* von A. Kühn, Stuttgart [10]1949.

[3] Für das Studium der Entwicklungsgeschichte stehen im Augenblick zahlreiche Grundrisse, Leitfäden und Lehrbücher zur Verfügung, etwa von K. Goerttler,

aller dieser verschiedenen Gesichtspunkte aber wird – so ist zu hoffen – auch eine wesensgemäßere Beurteilung der verschiedenen Eigenschaften der Wahrnehmungen erlauben und insbesondere nicht nur gestatten, sie verschiedenen Schichten zuzuordnen, sondern sogar deren Entwicklungshöhe und relative Chronologie zu bestimmen.

I. Die Abschnitte der Hörbahn

Betrachtet man anatomische Verhältnisse unter übergeordneten psychologischen Gesichtspunkten, so entdeckt man sehr bald, daß die medizinische Wissenschaft noch nicht alle Probleme so einwandfrei geklärt hat, daß sie als sichere Unterlagen für derartige Erörterungen dienen können. Das trifft um so mehr zu, je komplizierter der anatomische Bau der betreffenden Organe ist. Das wiederum ist gerade beim Nervensystem und den mit ihm verbundenen Sinnesapparaten der Fall. Und endlich überzeugt man sich, daß, während das Auge besser untersucht und klarer bekannt ist, weil es im praktischen Leben ein wichtigeres Organ und seine Leitungsbahn einfacher gegliedert ist, gerade das Ohr und die Hörbahn einerseits weniger Interesse fanden, andererseits aber so komplizierte Verhältnisse zeigen, daß deren restlose Klärung noch der Arbeit von Generationen von Wissenschaftlern bedarf.

Immerhin lassen sich die Grundzüge des Aufbaus des Gehörorgans bzw. der zu ihm gehörenden ins Gehirn führenden Nervenbahn schon gut übersehen. Das Ohr selbst[1] ist ganz ähnlich wie der Augapfel, insbesondere die Linse des Auges, ein den eigentlichen Empfangsorganen vorgeschalteter, nach rein physikalischen Gesetzen funktionierender Apparat. Er hat ebenso wie im optischen Parallelfall die Aufgabe, die ankommenden Schwingungen so umzuformen, daß sie von den Empfangsorganen des Nervensystems möglichst einfach aufgenommen und dadurch von den höheren Zentren in ihren besonders wichtigen Eigenschaften möglichst genau beurteilt werden können. So entwirft die Linse des Auges ganz ähnlich wie das Objektiv einer photographischen Kamera ein

---

Berlin 1950, und O. Grosser, Berlin [3]1948, von H. Boenig, Leipzig 1950, von M. Clara, Heidelberg [4]1949, u. a. Eine bezaubernde Einführung in das Denken der modernen Entwicklungsgeschichte unter künstlerischem Gesichtspunkt gibt die kleine Schrift *Natur und Entfaltung organischer Gestalten* von H. Bautzmann, Hamburg 1948.

[1] Die eingehenden und grundlegenden Arbeiten sind für das Ohr der 1. Bd. des *Handbuchs der Neurologie des Ohres,* hg. von G. Alexander und O. Marburg, Berlin-Wien 1924, der Bd. 6 *(Anatomie, Entwicklungsgeschichte, Physiologie, Pathologie, Untersuchungsmethoden, Therapie)* des *Handbuchs der Hals-, Nasen-, Ohrenheilkunde,* hg. von A. Denker und O. Kahler, Berlin 1926, und der Abschnitt E *(Das Gehörorgan)* von Bd. 3, Tl. 1 *(Haut, Milchdrüse, Geruchsorgan, Geschmacksorgan, Gehörorgan)* des v. Möllendorffschen *Handbuchs der mikroskopischen Anatomie des Menschen,* 1927, die letzte Darstellung von W. Kolmer verfaßt. Für die

verkleinertes Bild der Außenwelt auf eine kleine Fläche, in diesem Fall auf die Netzhaut[1]. In ihr liegen die Sinneszellen, die den Reiz aufnehmen und an die weiterleitenden Nervenfasern übertragen. Dabei findet eine Energieumwandlung statt: das Licht löst in den Sinneszellen der Netzhaut ganz ähnlich wie in den lichtempfindlichen Elementen der photographischen Platte chemische Vorgänge aus, die ihrerseits den wahrscheinlich ebenfalls chemisch bedingten Reizfortpflanzungsvorgang im Nerven in Bewegung setzen.

Ganz ähnlich hat auch das Ohr die Aufgabe, eine Schwingung, in diesem Fall eine Luftschwingung, in einen chemischen Vorgang zu transformieren. Es verwandelt jene zunächst in mechanische Schwingungen, zuerst in die des Trommelfells, das sie sodann auf die Gehörknöchelchen (Hammer, Amboß, Steigbügel) überträgt, von denen der Steigbügel dann wiederum eine Membran, das ovale oder Vorhofsfenster, in Bewegung setzt. Das Vorhofsfenster liegt in der Wand des Vorhofs, der an der einen Seite die drei Bogengänge trägt, an der andern in die Schnecke übergeht. Alle diese Teile sind mit Lymphe, der „Perilymphe", gefüllt und so geht die mechanische Schwingung des Vorhofsfensters in eine Flüssigkeitsschwingung über. In der Schnecke liegt dann in die Perilymphe eingebettet der häutige Schneckengang, wieder mit Lymphe, der „Endolymphe", gefüllt, auf die sich die Schwingung der Perilymphe überträgt[2]. In die Endolymphe tauchen dann die „Haarzellen" des „Cortischen Organs". Ihre Haare werden durch die Endolymphschwingung in Bewegung gesetzt, und dadurch werden die chemischen Umsetzungen eingeleitet, die die in jede Haarzelle eindringenden oder sie umschließenden Nervenfasern erregen[3].

Physiologie vgl. man den Abschnitt *Die Cochlea der Säuger und der Vögel, ihre Entwicklung und ihr Bau* von H. Held in Bd. 11 des *Handbuchs der normalen und pathologischen Physiologie,* hg. von A. Bethe, G. v. Bergmann, u. a., Berlin 1926. Eine moderne amerikanische Darstellung stammt von Th. H. Bast und B. J. Anson: *The temporal bone and the ear,* Springfield 1949 (für Europa bei Blackwell Scientific Publications, Oxford).

[1] Für die Feinanatomie des Auges sind maßgebend die Darstellungen von P. Eisler, *Die Anatomie des menschlichen Auges* im 1. Bd. des *Kurzen Handbuchs der Ophthalmologie,* hg. von F. Schieck und A. Brücker, Berlin 1930 und der wieder von W. Kolmer stammende Abschnitt *Die Netzhaut* in Bd. 3, Tl.1, des v. Möllendorffschen Handbuchs, 1936. Die moderne amerikanische Darstellung ist von S. L. Polyak, *The retina,* Chicago, University of Chicago Press, 1941.

[2] Die physikalischen Eigenschaften dieser Flüssigkeiten sind bekannt, vor allem dank neuerer Arbeiten von G. v. Békésy. Eine ausgezeichnete deutsche Leistung ist O.F. Rankes *Hydrodynamik der Schneckenflüssigkeit* in Zs. f. Biologie 103, 1950, S. 409–434.

[3] Daß die modernste physiologische Chemie tatsächlich nunmehr auch für die akustische Erregung nach chemischen Prozessen sucht, wie ich es hier nach allgemeinen physiologischen Analogien annehme (im Gegensatz zur herrschenden, rein elektrisch bestimmten Ansicht), teilt mir Herr Prof. Dr. med. J. Kühnau (Institut für physiologische Chemie der Universität Hamburg) mit. Der erste Versuch ist hier die Arbeit *Experimental investigation into the problem of humoral transmission in the cochlea* von L. Gisselsson in Acta oto-laryringologica, Suppl. LXXXII, Lund 1950.

Die Haarzellen sind also lediglich Empfangsorgane[1]. Von ihnen nehmen die Nervenfasern die Erregung auf und damit erst kommen wir zu der eigentlichen Nervenbahn. Die akustische Leitung läßt drei Grundabschnitte erkennen, deren erster an den Haarzellen beginnt, die selber ihm aber noch vorangestellt sind. Die hier beginnenden Nervenfasern[2] leiten die Erregung zu ihren Nervenzellen (oder „Ganglienzellen"), – jede Nervenzelle besteht aus der eigentlichen Nervenzelle und den aus ihr entspringenden Fortsätzen, den langen Nervenfasern oder Neuriten und oft auch weiteren, bäumchenartig verzweigten kürzeren „Dendriten". Die Ganglienzellen der aus der Schnecke herausführenden Fasern liegen in einem Zellhaufen zusammen, dem der Schnecke in seiner spiraligen Gestalt angepaßten „Ganglionspirale". Aus der entgegengesetzten Seite jeder Zelle des Spiralganglions entspringt eine zweite Nervenfaser, und alle austretenden Nervenfasern der also „bipolaren" Zellen des Ganglions legen sich zu einem Faserstrang zusammen, dem „Hörnerv". Dieser führt in das Gehirn an der Grenze der beiden untersten Gehirnabschnitte, des sog. „verlängerten Marks", der direkten Fortsetzung, also Verlängerung des Rückenmarks, und der „Brücke"[3].

Im Gehirn liegen wieder mehrere solcher Nervenzellhaufen, die hier „Kerne" genannt werden. Die Fasern des Hörnerven dringen in zwei solche Kerne[4] ein und legen sich an deren Zellen an. Hier enden also die Fasern des ersten Bahnabschnitts, und mit den Zellen der Kerne beginnt der zweite Abschnitt. Sie entsenden je eine Nervenfaser, die unterwegs auch Seitenäste abgibt. Wohin diese

---

[1] Die Natur dieser Sinneszellen ist systematisch nicht der anderer Zellarten zu vergleichen. Da sie wahrscheinlich Fibrillen besitzen, bezeichnet man sie auch als Sinnesganglienzellen. Doch da sie keine Nervenfasern aussenden, ist diese Bezeichnung nicht sehr geschickt. Zumindest scheint mir der übliche Brauch ganz unglücklich, die Sinneszellen gar als ersten Abschnitt der Nervenbahn anzusehen. Dagegen sind die Sinneszellen des Ohres in ihrer Ausgestaltung mit Diplosom und Geißel gleich behandelt wie die Sinneszellen der Bogengänge, des Geschmacks und Geruchs (W. Kolmer in *Handbuch der mikr. Anat.*, Bd. 3, 1, S. 280 mit Abb. 26) und die Ependymzellen des Rückenmarkskanals.

[2] Die Leitungsführung der die Haarzellen versorgenden Nervenfasern ist noch nicht ganz klar. Es ist das Verdienst von S. Poljak (*Über den allgemeinen Bauplan des Gehörsystems und seine Bedeutung für die Physiologie, für die Klinik und für die Psychologie* in Zs. ges. Neurol. und Psychiatrie 110, 1927, S. 1–49), gesehen zu haben, daß diese Frage größte Bedeutung besitzt, – da alle die Abstimmung der Basilarmembran voraussetzenden Resonanztheorien sinnlos werden, wenn der Nervenapparat nicht über isoliert weiterleitende Fasern verfügt. Tatsächlich glaubt H. Held (a. a. O., S. 504–507) keine isolierten Ableitungen feststellen zu können, während S. Poljak in den querlaufenden Radialfasern und den längslaufenden Spiralfasern je ein verschiedenes, fein bzw. grob abgestimmtes Fasersystem sehen möchte. Über die Funktion dieser Systeme existieren bisher nur Vermutungen (vgl. darüber meine oben zitierte Studie *Vom Wesen der Konsonanz* S. 44/45).

[3] Man unterscheidet als Gehirnteile vom Rückenmark aus angefangen: Nachhirn oder verlängertes Mark, Hinterhirn (Brücke und Kleinhirn), Mittelhirn, Zwischenhirn und Endhirn (letztere beide als Vorderhirn zusammengefaßt).

[4] Nach ihrer Lage unterscheidet man beide Kerne als dorsal (auf der Rückenseite des Körpers) und ventral (auf der Bauchseite).

Fasern mit ihren Seitenzweigen alle führen, ist noch nicht bis ins letzte geklärt. Ein Teil von ihnen führt überhaupt nicht weiter in die Großhirnrinde, sondern endet an anderen Kernen der Brücke und des Mittelhirns (dem Trapezkern, der oberen Olive, den beiden Kernen der seitlichen Schleife und dem kaudalen Vierhügel). Es scheint, als ob der ventrale Hörkern überhaupt nur solche Fasern herausschickt. Alle diese Kerne entsenden Nervenbahnen, die Reflexen dienen, also bestimmte Reaktionen auf Höreindrücke vermitteln. Eine Bewußtmachung des Hörreizes ist hierfür garnicht erforderlich, ja im Gegenteil höchstens der Schnelligkeit der Reaktion abträglich.

Ein Bewußtwerden des Reizes ist notwendig, wenn dieser in seinen unterschiedlichen Eigenschaften beurteilt und die Reaktion je nach der Stärke oder Art des Reizes verschieden ausfallen soll[1]. Hierzu dient die Rinde des Endhirns. Doch zieht keine Bahn der Sinneseindrücke direkt ins Endhirn, sondern erst nach Umschaltung im Zwischenhirn. Hier liegt das wichtige, aus mehreren Kernen bestehende Organ des Thalamus, das alle Sinneseindrücke passieren müssen. Was die Hörbahn betrifft, so zieht ein Teil der aus den Hörkernen entspringenden Fasern zu einem Teilkern des Thalamus, dem sog. medialen Kniehöcker[2]. An dessen Zellen endet der zweite Bahnabschnitt der in die Hirnrinde ziehenden Hörfasern und mit ihnen beginnt der dritte.

Die aus dem medialen Kniehöcker kommenden Fasern führen im dritten Bahnabschnitt, der „Hörstrahlung", zu dem die Höreindrücke hervorrufenden Teil der Hirnrinde. Diese „Hörrinde" oder dieses „Hörzentrum" liegt in die Tiefe gesenkt in einer Furche des Schläfenlappens auf der sog. Heschlschen Querwindung der oberen Schläfenwindung. Hier endet die reine Hörbahn, – und nur sie allein interessiert uns in dieser Studie. Das Verständnis des Gehörten wird in noch wieder anderen, z.T. direkt benachbarten Zentren, hergestellt. Damit aber befinden wir uns schon in dem großen Gesamtzusammenhang alles Seelischen.

Nunmehr haben wir das Material zur Verfügung, um der für die Psychoanatomie der Gehörswahrnehmungen grundlegenden Frage nach dem Sinn des Aufbaus der akustischen Bahn nähertreten zu können. Hat der Aufbau der Hörbahn aus drei Abschnitten mit einem vorgeschalteten Empfangsorgan eine Parallele im Aufbau dieser Wahrnehmungen? Werden vielleicht die verschie-

---

[1] Eine Vorstufe dieses komplizierten Vorganges würde beim Ohr der Steigbügelreflex darstellen, der nach H. Reins Darstellung (a. a. O., S. 482 und 491) bei hohen Tönen den Steigbügel zum Zweck des Knochenleitungshörens feststellt. Die Reaktion wäre also bereits von der Tonhöhe abhängig, ohne aber über das Bewußtsein zu laufen. Der Vorgang könnte aber, ohne daß eine Beurteilung der Tonhöhe notwendig ist, auch einfach durch das Ausfallen der Trommelfellschwingungen ausgelöst werden, was freilich eine kompliziertere Schaltung der betreffenden Nervenbahnen voraussetzt.

[2] Ob diese Fasern direkt aus den Hörkernen kommen oder doch vielleicht noch vorher, etwa in den Vierhügeln, umgeschaltet werden, oder ob beides für je einen Teil der Fasern zutrifft, ist noch nicht sicher entschieden.

denen Schichten der Gehörswahrnehmungen in verschiedenen Bahnabschnitten aufgebaut oder ist diese Gliederung nur aus bestimmten, sozusagen technischen Gesichtspunkten zu erklären? Das letzte scheint zunächst näher zu liegen. Die Medizin denkt hier sehr gern an elektrische Analogien. Wenn von den Hörkernen Bahnen zu verschiedenen Reflexkernen gehen, so liegt der Vergleich mit Fernsprechzentralen nahe, in denen verschiedene Leitungen zu verschiedenen Teilnehmern abgehen. Dabei läßt sich auch annehmen, daß der ursprüngliche Reiz nicht stark genug ist, um eine sehr lange Leitungsstrecke zu durchlaufen und daß in den Kernen Verstärkungen wie in einem Transformator stattfinden. Eine andere Anschauung scheint mir selbst noch viel eher heranziehbar, die der Relaisstation. Man kann mit einem schwachen Strom ein Relais betätigen, einen Schalter, der selbst wieder einen starken Stromkreis in Gang setzt (der dann z. B. eine Rolltreppe in Bewegung bringt). Ähnlich könnte der erste Reiz den Kreis der zweiten Bahn einschalten usf. Das führt freilich erst recht auf das Hauptproblem. Die einzelnen Abschnitte haben dann sicher verschiedene Dimensionierungen, und das legt den Gedanken nahe, daß sie eben deswegen auch verschiedenen Zwecken dienen.

Das wird noch deutlicher durch ein besonderes Problem, das der zweite Bahnabschnitt bietet. Die etwa von den linken Hörkernen ausgehenden Faserzüge laufen in erster Linie zu den Kernen der entgegengesetzten, also rechten Seite. Die vom linken Ohr kommenden Reize kreuzen im Gebiet der Brücke auf die andere Seite hinüber und werden ins Hörzentrum der rechten Hirnrinde geleitet. Umgekehrt endet die vom rechten Ohr kommende Hörbahn im linken Hörzentrum. Das Entsprechende ist bei vielen Bahnen unseres Körpers der Fall, auch nicht nur bei sensiblen, sondern ebenso bei motorischen. So ist es eine bekannte Tatsache, daß bei einem Bluterguß in einer Hirnhälfte (einem „Schlaganfall") vor allem die entgegengesetzte Körperseite von Lähmungen betroffen wird. Die Hörbahn zeigt nun aber wie noch einige weitere, infolgedessen nachher näher zu betrachtende Bahnen eine Besonderheit: nicht alle Fasern kreuzen auf die andere Seite, sondern ein Teil von ihnen bleibt auf der gleichen Körperhälfte. Das könnte man zunächst einfach als eine Sicherungsmaßnahme auffassen: wird etwa der zweite oder dritte Bahnabschnitt einer Seite von einer Schädigung betroffen, so gelangen in die intakte Hirnhälfte immer noch die Erregungen beider Ohren. Aber damit entsteht die desto wichtigere Frage: Warum braucht denn eine Hirnhälfte die Reize beider Ohren? Schließt man umgekehrt, daß bei einer Schädigung des ersten Bahnabschnitts einer Seite die Erregungen des entgegengesetzten Ohres noch zu beiden Hirnhälften gelangen, so wäre zu fragen, warum das nötig oder vorteilhaft sei. Dazu könnte man freilich darauf hinweisen, daß manche Zentren, hier etwa die verschiedenen Sprachzentren, nur in einer Hirnhälfte in Funktion sind, in der anderen dagegen sozusagen nur in Bereitschaft liegen und erst bei Ausfall jener Seite und nach langer Übung deren Aufgabe übernehmen. Aber beide Hirn-

hälften verfügen über viele Querverbindungen, die vielleicht dasselbe leisten könnten. So gewinnt die Frage nach dem Grund der doppelseitigen Versorgung jeder Hirnhälfte besonderes Interesse. Gerade sie ist ja auch für den Musikwissenschaftler von ausgezeichnetem Gewicht, da von ihrer Beantwortung das Verständnis der binauralen Erscheinungen abhängt. Der zweite Bahnabschnitt würde dann die Aufgabe haben, für die vom Gehirn nur binaural zu lösenden Aufgaben die geeignete Möglichkeit durch Verteilung der von jedem Einzelohr kommenden Leitungen auf jeweils beide Hirnhälften zu bieten.

II. Der Aufbau der niederen Sinnesbahnen

Der einfachste Beantwortungsvorgang auf einen äußeren Reiz wird ohne Einschaltung des Gehirns allein vom Rückenmark ausgelöst. Ein sensibler Rückenmarksnerv leitet den von außen kommenden Reiz auf die bipolaren Zellen seines Ganglions, deren an der entgegengesetzten Seite austretende Fasern sich an motorische Zellen legen, deren Nerv den Befehl für die nötige Abwehrbewegung nach außen leitet. Ein solcher „direkter" Reflex besitzt also auf seiner nach innen führenden Bahn keine Unterteilung in Bahnabschnitte, – ebensowenig wie auf der nach außen führenden motorischen Bahn.

Ein sensibler Rückenmarksnerv zeigt damit in seinem Aufbau eine weitgehende Ähnlichkeit mit dem ersten Bahnabschnitt der Hörbahn. In beiden Fällen handelt es sich um bipolare Zellen, die mit einer Nervenfaser einen von außen kommenden Reiz empfangen, um ihn mit einer zweiten Nervenfaser wieder herauszuleiten. Das Gehör hat in der Organisierung seines ersten Bahnabschnitts also ein urtümliches Anlageprinzip des Rückenmarks bewahrt bzw. übernommen.

Dieser Art sind aber nur wenige Reflexbahnen. Denn auf einen Reiz wird im allgemeinen mit einer bereits sehr komplizierten Bewegung reagiert, etwa mit dem Zurückziehen des ganzen Armes, auch wenn nur ein einzelner Finger etwa durch Stich oder Hitze gereizt wird. Die Übertragung des Reizes auf die motorischen Zellen aller der für solch eine zusammengesetzte Bewegung nötigen Einzelglieder wird in manchen Fällen durch Seitenäste des sensiblen Nerven bewerkstelligt. Im allgemeinen aber wird die Gesamtheit der Leitungen, die zu diesen motorischen Zellen führt, zusammengefaßt und von einer Zwischenzelle aus abgesandt. Diese Zwischenzelle empfängt dann den Reiz der zweiten, herausführenden Faser der bipolaren sensiblen Zelle. Damit ist der vor der motorischen Zelle liegende sensible Abschnitt der Reflexbahn bereits in zwei Unterabschnitte zerfallen. Dadurch ist eine sinnvolle Teilung der Aufgabe erreicht. Die bipolare Zelle übernimmt die Hereinleitung des Reizes von der Reizstelle und andererseits seine Weiterleitung an die Zwischenzelle. Der erste Bahnabschnitt besorgt also allein die Leitung der Empfindung. Die

Zwischenzelle mit den zu den einzelnen motorischen Zellen ziehenden, sich verzweigenden Seitenästen ihrer herausgehenden Nervenfaser besitzt die Aufgabe, die richtigen, für die betreffende Reaktion gerade nötigen motorischen Zellen zu erreichen. Der zweite Bahnabschnitt ist damit das Abbild der komplizierten Bewegung, die ausgelöst werden soll. Seine Aufgabe ist die Verteilung des Reizes in der richtigen Zusammenstellung.

Die schon komplizierteren Verhältnisse eines solchen „indirekten" Reflexes lassen sich ebenfalls für das Verständnis der Hörbahn heranziehen. Auch auf einen Hörreiz wird mit Bewegungen geantwortet, die aus vielen Einzelbewegungen bestehen. Schon der Hörvorgang selbst ist mit verschiedenen, rein reflexmäßig ausgelösten Bewegungen ausgestattet. So wird etwa die Spannung des Trommelfells verändert und die Bewegung des Steigbügels gebremst, wenn ein zu starker Reiz eintrifft, und damit eine Schädigung des Hörapparates vermieden. Die Abwehrbewegungen auf den Reiz, Kopfdrehen, Hinwenden der Augen usw., kommen dann erst hinzu und beanspruchen wieder eine Vielfalt von verschiedenen Einzelreaktionen. Deswegen also wird die Hörbahn ihren zweiten Bahnabschnitt besitzen: sein Sinn liegt ebenso wie beim indirekten Reflex in der Notwendigkeit, daß ein einziger Reiz eine Gesamtheit verschiedener, selbst nochmals kompliziert zusammengesetzter Reaktionen auszulösen hat. Damit hängt zusammen, daß der zweite Bahnabschnitt in sich nochmals untergegliedert ist. Die Hörkerne senden ihre Fasern zu den oben aufgezählten Nebenkernen, die dann ihrerseits erst die ihnen jeweils zugeteilten Aufgaben erledigen. Diese doppelschichtige Untergliederung erklärt sich also daraus, daß nicht wie bei einem indirekten Reflex nur eine komplizierte Bewegung ausgelöst werden muß, sondern eine ganze Reihe.

Das Rückenmark vermittelt nur Reflexe. Soll die Reaktion nach der Art des Reizes, also etwa seiner Stärke und Gefährlichkeit abgestuft werden, so ist eine Beurteilung des Reizes nötig. Dies leistet nur das Gehirn und von ihm auch nur seine höchstentwickelte Schicht, das Endhirn. Infolgedessen schickt ein Teil der bipolaren Sinneszellen des Rückenmarks seine herausgehenden Fasern hinauf ins Gehirn oder die Zwischenzellen leiten ihre Fasern dorthin. Im ersten Fall liegen Zwischenkerne im verlängerten Mark, die dort einen zweiten Bahnabschnitt beginnen. Dieser geht in jedem der beiden Fälle nicht direkt zur Hirnrinde, sondern erst in den Thalamus. Aus seinen verschiedenen Kernen entspringen die dritten Bahnabschnitte zu den verschiedenen einzelnen Sinnesfeldern der Endhirnrinde. Von dort laufen dann Bahnen zu den motorischen Zentren der Rinde, die ihre Faserzüge wieder hinunter ins Rükkenmark senden und dort die Innervation der Bewegungen durch die motorischen Zellen überwachen und abstufen.

In diesen Sinnesbahnen ist die Analogie zur Hörbahn damit eine vollkommene. Ja, es handelt sich nicht nur um eine Ähnlichkeit des Aufbauplans, sondern es werden die vom Rückenmark kommenden Reize ebenso wie die des

Gehörs sogar in dasselbe Organ des Gehirns, den Thalamus, geführt und von dort in gleicher Weise weiter zu den einzelnen Hirnfeldern geleitet.

Wenn auch klar ist, daß der Anbau des dritten Bahnabschnitts hervorgerufen wird durch die kontrollierende Überordnung des Endhirns, so ist damit doch noch nicht im einzelnen deutlich, welche Funktion der dritte Bahnabschnitt genau besitzt. Diese Frage ist für sich allein nicht lösbar, – ihre Beantwortung hängt ab von der Erkenntnis der Bedeutung des Thalamus, aus dem der dritte Bahnabschnitt hervorgeht. Diese ist uns aber immer noch größtenteils unbekannt. Sicher sind seine Kerne nicht reine Umschaltstellen, sondern es tritt hier anscheinend bereits eine dumpfe Bewußtmachung des Gefühls ein. Die Hirnrinde dagegen ist z.B. für die Genauigkeit etwa der Lokalisation eines Schmerzes verantwortlich. So läßt sich der Zweck des dritten Bahnabschnittes bis in seine letzten Einzelheiten hinein noch nicht angeben.

Auch die niederen Sinnesreize des Kopfes (im Gegensatz zu den von Rückenmarksnerven aufgenommenen Reizen des Körpers) – Druck, Wärme, Kälte, Schmerz usw. – werden ebenso wie jene an Zwischenkerne geführt, die bei ihnen im unteren Gehirnabschnitt liegen. Von dort gelangen sie in gleicher Weise zu Thalamus und Hirnrinde.

Ein schon höherer Sinn, der Geschmack, ist in derselben Weise organisiert. Die Geschmacksnerven der Zunge führen in den „Geschmackskern", der seine Fasern in den Thalamus schickt.

Die beiden letzten Gruppen zeigen auch in ihrem ersten Abschnitt vollständige Analogie zu den Sinnesbahnen des Rückenmarks und des Gehörs. In jedem Fall treffen wir hier eine bipolare Zelle an. Der zweite Abschnitt besitzt nicht nur ähnliche Verhältnisse, sondern läuft sogar räumlich mit dem zweiten Abschnitt der vom Rückenmark kommenden Bahnen zusammen. So ist der Aufbauplan der Bahnen der niederen Sinne derselbe wie der des zur Hirnrinde führenden Teils der Hörbahn.

Nur ein Sinn ist ganz anders angelegt, der Geruch. Er wird zwar zu den niederen Sinnen gezählt, aber seine Feinheit und bei manchen Tieren enorme Leistungsfähigkeit machen ihn den höheren Sinnen durchaus ebenbürtig. Da er keine Reflexe auslöst, gehört er unbedingt in eine höhere Sinnesebene. Vollends dürfte seine nur auf Erkenntnis gerichtete, ja sogar vorzugsweise rein ästhetische „l'art pour l'art"-Einstellung ihm gewiß die höchste Stelle sichern. Das bestätigt die anatomische Betrachtung durchaus. Wie die den Schmerz leitenden Bahnen verfügt er nicht über eigens vorgeschaltete Empfangsorgane. Während dort aber das freie Ende der Nervenfaser empfindlich ist, also eigentlich überhaupt kein Empfangsorgan existiert, sind hier die Nervenzellen des ersten Bahnabschnitts bereits als Reizempfänger ausgebildet, so daß ihre nach außen gerichtete Nervenfaser wegfällt. Die aus der entgegengesetzten Seite dieser „Nervensinneszelle" hervorgehenden Fasern bilden den Riechnerven, der unmittelbar ins Gehirn zieht, um hier nochmals umgeschaltet zu werden. So

entstehen auch hier, was aber nur eine äußere und zufällige Analogie ist, ebenfalls wieder drei Bahnabschnitte. Eine aus dem Endhirn herausführende Leitung erreicht dann nach einer Umschaltung den Thalamus. Die Leitungsführung ist auf diesem Stück der der anderen Sinne also direkt entgegengesetzt. So scheidet diese Bahn als Vergleich zu den übrigen Sinnesbahnen, insbesondere der Hörbahn, in weitem Maße aus.

III. Sehbahn und Hörbahn

So bleibt nur noch übrig, den Aufbau der Sehbahn zu erläutern und ihren Plan mit dem der Hörbahn zu vergleichen. Es ist zu vermuten, daß dies von besonderer Wichtigkeit wie Ergiebigkeit sein wird, denn Gesicht und Gehör sind in vielen Beziehungen ähnlich, ja sogar verwandt.

Das Gesicht ist in einem Punkt leistungsfähiger als das Gehör: es nimmt Farben wahr. Physikalisch entsprechen die Farben den Wellenlängen bzw. Frequenzen der ankommenden Schwingungen[1]. Das Gehör nimmt ebenfalls Schwingungen auf; doch hier entspricht die Tonhöhe der Frequenz. Diese ist wie die Frequenz selbst eine einfache lineare Skala von tief zu hoch, ähnlich wie im optischen die von weiß zu schwarz. Aber die Farbe ist etwas viel Komplizierteres: während das „Dämmerungssehen" durch die Stäbchen der Netzhaut bewerkstelligt wird, ist für das Farbigsehen der komplizierte Apparat der anscheinend drei verschiedenen Arten Zapfen mit ihrer auf drei verschiedene Grundfarben reagierenden chemischen Fähigkeit zusätzlich zum Stäbchensehen gebildet worden.

Man könnte auch denken, daß die Farbe des Optischen der Klangfarbe im Akustischen entspricht. So richtig das psychologisch scheint, so liegen die Dinge im Physiologischen wieder anders: die Klangfarbe als Synthese setzt die Klangzerlegung im Ohr voraus. Die Klangzerlegung aber geschieht auf der räumlichen Basilarmembran des Innenohres. Es wird hier also eine räumliche Anordnung von den Nerven abgetastet. Und damit tritt zwar eine neue Verwandtschaft zum Auge hervor, aber zugleich eine weitere Überlegenheit des Auges. Dieses nimmt auf der Netzhaut ein flächenhaftes Bild auf, während das Ohr nur ein oben und unten auf der Basilarmembran unterscheidet. Das Ohr arbeitet also nur in einer einzigen Richtung; es ist eindimensional, während das Auge zwei Dimensionen bewältigt. Die Klangfarbe ist die Zusammensetzung der verschiedenen Teilerregungen der Basilarmembran, und sie entspricht in etwa dem flächenhaften Bild, das aus den punktuellen Erregungen

---

[1] Eine zusammenfassende Darstellung der Physiologie des Sehens gibt W. Trendelenburg, *Der Gesichtssinn*, Berlin 1943. Eine sehr klare Behandlung der physikalischen und physiologischen Tatsachen und Zusammenhänge bringt das 14. Kap. von R. W. Pohls *Einführung in die Optik*, Berlin [7,8]1948.

der Netzhaut hervorgeht[1]. Demnach kann man die einzelnen Entsprechungen in den verschiedenen Ebenen (physikalisch, physiologisch, psychologisch) in folgender Tabelle veranschaulichen[2].

Eigenschaft des Reizes	Organ	Reizempfänger	Dimensionszahl	Empfindung
Frequenz	Auge	Zapfen	drei	Farbe
	Ohr	Haarzellen	eins	Tonhöhe
Reizverteilung	Auge	Netzhaut	zwei	Gestalt
	Ohr	Basilarmembran	eins	Klangfarbe

Zu diesen Eigenschaften tritt noch eine weitere, die indes allen Sinnesgebieten gemeinsam ist, die Intensität oder Stärke. Physikalisch entspricht sie der Amplitude, also Weite des Ausschlags der Schwingung. Für sie existiert kein besonderer Intensitätsempfänger, sondern die Stärke der ankommenden Schwingung regt das Empfangsorgan zu stärkerer oder schwächerer Reizgebung an die weiterleitenden Nervenfasern an. Und zwar befördern die Fasern stets nur Impulse gleicher Stärke, die an der Anfangszelle des nächsten Bahnabschnitts wieder Impulse auslösen, so daß das Schema der Relaiskreise wohl der beste Vergleich ist. Die verschiedene Stärke des Reizes kommt in verschiedener Häufigkeit der Impulse zur Geltung. So tritt das Merkwürdige ein, daß die Frequenz der Schwingung in chemische Wirkungen (Auge) oder räumliche Lage (Ohr) transponiert wird, die Intensität aber als Frequenz des Nervenvorganges auftritt. Es ist kennzeichnend, daß auch in den motorischen Nerven die Stärke der hervorzurufenden Wirkung durch die Frequenz der Impulse bestimmt wird. Das zeigt, wie elementar die Beziehung zwischen Intensität und Impulsfrequenz ist, und man kann sich vorstellen, daß, als in späterer Zeit die Lebewesen sich anschickten, Frequenzen aufzunehmen, sie diese nicht direkt als Frequenzen empfangen konnten, sondern den Umweg über andere Eigenschaften wählen mußten, weil sie Frequenzen bereits zur Erkenntnis der Reizstärke benutzten.

[1] Deshalb ist die Klangfarbe auch ebenso labil wie das optische Bild und kann ähnlich wie dieses durch die Aufmerksamkeit weitgehend beeinflußt werden: Wie aus einer Gestalt bestimmte Teile vorwiegend betrachtet werden können, wobei die anderen in den Hintergrund treten, so können in einer Klangfarbe Obertöne herausgehört werden, wobei der Gesamtklang ebenfalls zurücktritt, wenn nicht sogar zerfällt.

[2] Das Zusammenwirken der Zapfen und Stäbchen, insbesondere in der Weiß-Schwarz-Skala, deren Schattierung auf Kontrasteffekten beruht, ist physiologisch noch bei weitem nicht geklärt.

Sieht man von der Intensität ab, so zeigt der Vergleich der Seh- und Hörleistungen, daß das Auge dem Ohr gegenüber sowohl in der Frequenzaufnahme wie in der Feststellung der Reizverteilung kompliziertere Wege geht. Tatsächlich ist es auch ein jüngeres Organ. Denn während das Ohr noch mit dem ältesten Teil des Gehirns zusammenhängt und auch die Hörbahn nach dem Plan der Bahnen der niederen Sinne angelegt ist, steht das Auge direkt mit dem Zwischenhirn in Verbindung. Noch „moderner" freilich ist das Geruchsorgan, das unmittelbar zum Endhirn gehört[1].

Diese Verhältnisse zeichnen sich nun auch in der Einteilung der Sehbahn ab. In der Netzhaut liegen zunächst die Stäbchen und Zapfen, die wir am besten als Empfangsorgane auffassen[2]. Noch in der Netzhaut befinden sich nun bipolare Zellen, deren eine Fortsätze an die Zapfen und Stäbchen treten, deren andere – immer noch in der Netzhaut – auf Ganglienzellen arbeiten, die den Sehnerven[3] ins Gehirn entsenden. Eine einzelne Bipolare tritt dabei nur an einen oder wenige Zapfen, dagegen an sehr viele Stäbchen. So ist das Verteilungsverhältnis der Bipolaren entscheidend für die Sehschärfe. Jeder Sehnerv einer Seite kreuzt zum Teil zur anderen Seite, verbleibt aber zum anderen Teil auf derselben Seite. Nach der Kreuzung führt dieser Bahnabschnitt in einen Thalamuskern, den „äußeren Kniehöcker". Von hier geht einerseits die „Sehstrahlung" in die Hirnrinde, andererseits eine reflexauslösende Bahn hinunter ins Mittelhirn.

---

[1] Auch die räumliche Lage von Ohr, Auge und Nase geht der Übereinanderordnung der Hirnteile parallel. Man beachte, daß auch beim Menschen die hoch oben in der Nase liegenden Geruchssinneszellen noch vor dem Auge liegen. Die Nase ist nur als ganz äußerer Aufnahmeapparat – ähnlich Ohrmuschel und äußerem Gehörgang beim Ohr – aufzufassen.

[2] Während ein Gelehrter wie M. Bielschowsky (im Abschnitt *Morphologie der Ganglienzelle* von Bd. 4, Tl. 1, 1928, des v. Möllendorffschen Handbuchs, S. 24) sogar die äußeren Abschnitte der Stäbchen und Zapfen als Neuriten bezeichnet und selbst ihre Bezeichnung als Dendriten ausdrücklich ablehnt, ist es viel natürlicher, diesen Teil der Zelle den modifizierten Enden der übrigen Sinneszellen parallel zu setzen. Insbesondere findet sich im „Innenglied" dieses Zellabschnittes wie bei den anderen Sinneszellen ein Diplosom und ebenso weisen P. Eisler (a. a. O., S. 112f.) wie W. Kolmer (*Handbuch d. mikr. An.*, Bd. 3, 2, S. 311 f.) auf den der Geißel der anderen Sinneszellen vergleichbaren „Außenfaden" des „Außengliedes" hin. Weiter ist die vom Zellkern nach innen zu liegende Zellverlängerung als Zusammenpressung zufolge der zahlreichen, eng in mehreren Reihen hintereinander liegenden Zellkerne leicht erklärlich, – es handelt sich um einen Teil des Zellkörpers und ebenfalls nicht um eine Nervenfaser. So sind die Stäbchen und Zapfen durchaus den übrigen niederen Sinneszellen vergleichbar. Die Existenz von Neurofibrillen in ihnen scheint noch nicht ganz gesichert.

[3] Ich behalte hier die alte Bezeichnung bei. Da es sich nicht um einen von der Oberfläche wegleitenden Nerven handelt, hat die Medizin diese Bezeichnung aufgegeben und spricht jetzt von „Fasciculus opticus". Meine Zusammenstellung zeigt, daß er der seitlichen Schleife der Hörbahn entspricht, also tatsächlich einem Gehirnteil.

Sieht man von der letzten Eigenheit ab, die bereits eine deutliche Analogie zur Riechbahn mit ihrer dort vom Endhirn zum Thalamus zurückführenden Bahn ist, so ähnelt die Sehbahn der Hörbahn außerordentlich. Freilich sind die Längenverhältnisse der einzelnen Bahnabschnitte dann ganz andere, – aber das ist kein irgendwie wesentlicher Punkt. Der Hörbahn ganz entsprechend folgen ja auf die vorangestellten Empfangsorgane die bipolaren Zellen, – sind diese auch in der Netzhaut mikroskopisch klein, so lassen sie sich doch durchaus mit den bipolaren Zellen des Hörnerven und der anderen Sinnesbahnen vergleichen[1]. Auf sie folgt die kreuzende Bahn des Sehnerven, – sie entspricht vollständig dem kreuzenden zweiten Bahnabschnitt der Hörbahn, der „seitlichen Schleife". Sie endet wie beim Gehör und den niederen Sinnen im Thalamus, und ebenso wie bei ihnen geht eine „Strahlung" als dritter Bahnabschnitt in die Hirnrinde. Die höhere Entwicklung zeigt sich im einfacheren Bau des zweiten Abschnitts, in der von dort nach rückwärts gehenden Leitung und in der Hineinlegung des ersten Bahnabschnitts noch in die Netzhaut selbst. So steht die Sehbahn in ihrer Organisation deutlich zwischen Hör- und Riechbahn, aber der Hörbahn noch wesentlich näher und in den meisten Einzelheiten ihr durchaus vergleichbar. Eine Tabelle mag die angedeuteten Analogien nochmals veranschaulichen.

Bahn	Sinneszellen	1. Abschnitt	2. Abschnitt	3. Abschnitt
Sehbahn	Zapfen u. Stäbchen der Netzhaut	Bipolaren	Sehnerv	Sehstrahlung
Hörbahn	Haarzellen der Basilarmembran	Hörnerv	Seitliche Schleife	Hörstrahlung

[1] Diesen Vergleich würde die Medizin stark bestreiten. Daher einiges Genauere für meine Ansicht. Die Netzhaut gilt als Teil des Gehirns (ebenso wie mit Recht der Sehnerv), weil sie sich entwicklungsgeschichtlich aus dem Nervenrohr bildet. Aber die Zellen des Hörnerven entstehen aus der Ganglienleiste, die sich ebenfalls aus dem Medullarrohr entwickelt, – dieser Umweg ist für das Prinzip nicht von Bedeutung. Weiter ist der Hörnerv (ebenso wie der Sehnerv) auch zu einem großen Teil (im „inneren Gehörgang") noch von den Gehirnhäuten umschlossen und ebenso verzichtet er von dort ab (wie die Gehirnbahnen auf ihrem ganzen Wege) auf seine Schwannschen Scheiden. Er beginnt also am Spiralganglion zwar mit Schwannschen Scheiden und ohne Gehirnhäute nach Art eines peripheren Nerven, nimmt dann aber bereits vor seinem Eintritt ins Gehirn den Charakter einer Hirnbahn an. Offensichtlich sind diese ganzen Erscheinungen nicht derart zu scharfen Klassifizierungen geeignet, wie es gewöhnlich gehandhabt wird. Zieht man die Rückenmarksnerven heran, so ist der Hörnerv der „Wurzel" dieser Nerven zu vergleichen, also wiederum nicht dem peripheren Nerven selbst.

IV. Binokulare und binaurale Erscheinungen

Sind so Gehör und Gesicht durch ihre wesentlich höheren und komplizierteren Leistungen den niederen Sinnen weit überlegen, aber doch durchaus von ihnen her entwickelt, so darf man auch für die ihnen gemeinsame Bahnkreuzung das gleiche vermuten. Auch hier wird ein Zurückgehen auf primitivere Verhältnisse nötig sein.

Dann bemerkt man gleich, daß die Erscheinung der nur teilweisen Kreuzung nicht nur auch in anderen Sinnesbahnen auftritt, sondern ebenso – und beinahe in noch größerem Maßstabe – in motorischen Bahnen. Dabei zeigt sich aber, daß der Sinn der Anordnungen, die entsprechend überall abgewandelt sind, jeweils verschieden ist.

Im Fall des Vagus etwa, eines mit dem verlängerten Mark zusammenhängenden Nerven, laufen motorische Bahnen dieses Nerven auf beiden Körperseiten getrennt bis in den Bauch hinunter. Der Magen liegt zwischen beiden Zweigen, aber beide innervieren dies eine Organ, indem der eine Zweig vor allem die Vorderseite, der andere die Rückseite versorgt. So ist hier eine Arbeitsteilung eingetreten.

Der Vagus versorgt auch die Lungenflügel mit Nerven. Aber hier ist das Verfahren anders: jeder Zweig versorgt beide Lungenseiten. Das läßt sich wohl nur als eine Sicherungsmaßnahme erklären, die das ungestörte Funktionieren eines so wichtigen Organs gewährleisten soll.

Ebenso werden auch Augenbewegungen zum Teil durch von den Kernen beider Seiten kommende Fasern auf jeder Seite erregt.

In all diesen Fällen handelt es sich um den äußeren Bahnabschnitt, in dem sich die von den beiden Seiten kommenden Nerven an ein und dasselbe Organ legen. Sehr viel eleganter ist das Verfahren, diese Verteilung am inneren, vom Gehirn kommenden Bahnabschnitt vorzunehmen, – die motorischen Bahnen haben stets nur diese zwei Abschnitte. Dann können die äußeren Bahnen auf jeder Seite des Körpers für sich getrennt verlaufen, aber die vom Gehirn kommenden Bahnen schicken den Bewegungsbefehl auf beide Seiten, die nun getrennt je denselben Befehl ausführen. Das ist z.B. bei den Bewegungen der Fall, die aus Bewegungen beider Seiten zusammengesetzt sind, so wenn sich etwa beim Sprechen beide Stimmbänder einander jeweils nähern bzw. voneinander entfernen. Die Bahnanlage ist dabei so, daß die vom Gehirn kommende „Pyramidenseitenstrangbahn“ in der „Pyramidenkreuzung“ nicht vollständig zur anderen Seite hinübergeht, sondern zum Teil auf derselben Seite verbleibt, also eben nur „partiell kreuzt“. Dieser Aufbau hat hier also einen tiefen Sinn, der von dem der doppelten Innervation einfacher Bewegungen ganz verschieden ist. Die zueinander gehörigen Bewegungen müssen gegenseitig eben besonders fein aufeinander abgestimmt sein. Das kann nicht die ursprüngliche Bahn erledigen, die lediglich für Empfang und einfache Weiterleitung des Befehls ein-

gerichtet ist. Die übergeordnete Kontrolle und die Koordinierung der Bewegungen fällt der zweiten, höheren Bahn zu.

Bei den niederen sensiblen Bahnen kreuzen die Bahnen der Tiefensensibilität (Muskelgefühle, Lageempfindungen) jeweils vollständig zur entgegengesetzten Seite. Die entsprechenden Leitungen der Oberflächensinne (Schmerz, Temperatur) dagegen verbleiben mit einem Teil auf derselben Seite. Fällt unterwegs eine Bahn aus, so leitet immer noch die andere Seite die Empfindung ins Gehirn. Anscheinend sind es hier ähnlich den Verhältnissen der einfacheren motorischen Innervierung die Fasern des ersten äußeren Abschnitts der Sinnesbahn, die zu den Zwischenkernen beider Seiten des zweiten Abschnitts dieser Bahn ziehen, so daß der zweite und der dritte Abschnitt ohne Kreuzungen verlaufen.

Ist das Bahnarrangement der niederen Sinne bei beiden Empfindungsarten also ein primitiveres als das der Hör- und Sehbahn[1], so entspricht die Anlage dieser Bahnen durchaus derjenigen der vom Hirn überwachten motorischen Bahnen. Infolgedessen dürfen wir erwarten, daß die Verhältnisse der Hör- und Sehbahn der Organisation der höheren motorischen Bahnen auch dem Sinn nach vergleichbar sind. Es läßt sich also vermuten, daß, so wie die höheren motorischen Bahnen Bewegungen beider Seiten zu einer höheren Einheit verbinden, diese beiden höheren sensiblen Bahnen Empfindungen beider Seiten zu höheren Wahrnehmungen zusammenleiten. Das ist bei der Sehbahn tatsächlich der Fall. Beim Gehör dagegen sind diese Probleme sehr umstritten, – doch geben die eben ausgeführten Überlegungen auch für diesen Sinn den Hinweis, eine ähnliche Funktion anzunehmen. Die Tatsache der teilweisen Kreuzung der Hör- und Sehbahn erweist sich damit als ein psychoanatomisches Grundproblem dieser höheren Sinneswahrnehmungen: die partielle Bahnkreuzung ist das anatomische Äquivalent zu einem Aufbau der Sinneswahrnehmung aus verschieden hohen Schichten, die Erregungen beider Seiten verarbeiten.

Was die Sehbahn anbelangt, so haben Anatomie und Phylogenetik hier bereits alles klargestellt. Die Vereinigung der von beiden Augen kommenden Einzelbilder zu einem Gesamtbild dient der Stereoskopie des Sehens. Es wird aus der Verschiedenheit der beiden Einzelbilder auf die Raumtiefe geschlossen und so mit der Tiefenwahrnehmung dem Flächenbild jeden Auges die ihm zum raumhaften Bild fehlende dritte Dimension hinzugefügt. Man hat zugleich zeigen können, daß in der Geschichte des Tierreiches die vollständige Kreuzung des Sehnerven das ursprüngliche ist und daß in dem Maß, wie die Augen immer mehr nach vorn verlegt werden und damit ein immer größeres gemeinsames Betrachtungsfeld erhalten, der Anteil der auf derselben Seite verbleibenden Fasern wächst.

---

[1] Doch hat man zeitweise auch direkte Fasern zu den Hörkernen der entgegengesetzten Seite angenommen. Diese Bahnen konnten indes nicht bestätigt werden.

Mit der Doppelversorgung der Sehbahn hängt direkt zusammen der Aufbau des den dritten Bahnabschnitt einleitenden Organs, des seitlichen oder äußeren Kniehöckers. Er besteht aus sechs Schichten (und einer siebenten mit besonderer, bisher unbekannter Funktion). Von diesen hängen die Schichten 1, 3 und 6, bzw. 2, 4 und 5 miteinander zusammen. Die Schichten 5 und 6 werden nur von Seitenästen der Sehfasern versorgt, – die von den Zellen dieser Schichten ausgehenden neuen Fasern bilden die ins Mittelhirn führende, Reflexe auslösende Bahn. Die Schichten 1 bis 4 dagegen gehören zum Sehvorgang und ihre Zellen entsenden die Sehstrahlung. Es ist nun bezeichnend, daß die Schichten 1, 3 und 6 vom entgegengesetzten Auge kommende Fasern aufnehmen, die Schichten 2, 4, 5 dagegen vom gleichseitigen Auge herrührende[1]. Das legt die Vermutung nahe, daß, da im äußeren Kniehöcker die beiden Augen zwar noch getrennt liegen, während die Sehstrahlung wahrscheinlich schon einheitlich ist[2], der äußere Kniehöcker die von beiden Augen kommenden punktuellen Reize einander gegenüberstellt und miteinander in Verbindung bringt. Da man Farben mischen kann, auch wenn man sie beiden Augen getrennt gibt („binokulare Farbenmischung"), wird die endgültige Farbenempfindung ebenfalls erst nach der Vereinigung der von beiden Augen kommenden Sehanteile gebildet, wobei die Beeinflussung der hierfür maßgebenden (noch ganz unbekannten) Faktoren ebenfalls im seitlichen Kniehöcker erfolgen dürfte. Die Gehirnrinde selbst ist beim Menschen dann für die Gestaltwahrnehmung wie überhaupt für die Bewußtmachung der Lichteindrücke verantwortlich, – doch schon bei niederen Säugetieren ist die Lichtempfindung ohne Hirnrinde möglich (nicht dagegen die Gestaltwahrnehmung).

Auch das Ohr vermittelt außer den bereits gekennzeichneten Empfindungen noch eine höhere Wahrnehmung, die der Richtung des ankommenden Schalles. Die Analogie zur Stereoskopie des Auges hat immer wieder zu der Meinung geführt, daß sie auf einem Zusammenwirken der von beiden Ohren kommenden Reize beruht, also auf einem „binauralen" Effekt[3]. Das wird durch die hier

---

[1] Diese Darstellung nach der ausgezeichneten Arbeit *Das Corpus geniculatum externum* von M. Balado und Elis. Franke, *Monogr. aus dem Gesamtgebiet der Neurologie und Psychiatrie,* hg. von O. Foerster u. a., H. 62, Berlin. Die Tatsache der alternierenden Versorgung der Schichten 1 bis 4 u. a. m. erkannte zuerst M. Minkowski 1913.

[2] Das wurde durch Arbeiten von Beatr. Chasan 1927 und G. J. van Heuven 1929 gezeigt. Man vgl. zur Anatomie der Sehbahn vor allem den Beitrag *Die nervösen Verbindungen des Auges mit dem Zentralorgan* von R. A. Pfeifer im 1. Bd., 1930, des *Kurzen Handbuchs der Ophthalmologie* und den Abschnitt *Chiasma, Tractus opticus, Sehstrahlung und Sehrinde* von B. Brouwer im 6. Bd., 1936, des Bumke-Foersterschen *Handbuchs der Neurologie.* Die räumliche Anordnung des Gesichtsfeldes bleibt sowohl im Kniehöcker wie in der Hirnrinde erhalten.

[3] Der Musikwissenschaftler pflegt sich zumeist auf die Arbeiten E. M. v. Hornbostels zu berufen. Vor allem vgl. man seinen Beitrag *Das räumliche Hören* im 11. Bd., 1926, des *Handbuchs der normalen und pathologischen Physiologie.* Doch sind auch die älteren Arbeiten O. Klemms noch immer von Wert. Die ganze Weite

vorgenommenen vergleichenden Betrachtungen des Bahnaufbaus der verschiedenen Sinne also mit gewichtigen Gründen unterstützt. Die Tatsache, daß bei höher organisierten motorischen Reaktionen ebenso wie bei der Tiefenwahrnehmung des Auges die höheren Leistungen durch die spezifische Organisation ebenfalls gerade höherer Bahnabschnitte ermöglicht werden, ist ein starkes Argument für die Annahme, daß auch in der Hörbahn eine binaurale Schicht der Gehörswahrnehmungen realisiert wird.

Dann wird man sofort zu der Vermutung kommen, daß auch der mittlere Kniehöcker, der in der Hörbahn die dem äußeren Kniehöcker der Sehbahn parallele Rolle spielt, einen Aufbau aus mehreren Schichten besitzt, die von den Fasern beider Ohren abwechselnd versorgt werden. Leider ist dieses Organ sehr wenig untersucht worden, so daß für diese Fragestellung noch keine einwandfreien Unterlagen vorhanden sind. Immerhin ist es wenigstens wahrscheinlich, daß er überhaupt aus Schichten besteht [1], – dies wird auch für andere Kerne der Hörbahn angenommen [2]. Die Frage, ob diese Schichten aber alternierend von den Fasern beider Ohren beeinflußt werden, ist in der Medizin überhaupt noch nicht erwogen worden. So darf hier die Anregung gegeben werden, diese für die Gehörspsychologie grundlegende Frage einmal in Angriff zu nehmen.

Entspricht der stereoakustisch bedingte Effekt des Richtungshörens der stereoskopischen Tiefenwahrnehmung des Auges, so bleibt noch offen, ob der binokularen Farbenmischung auch eine „binaurale Tonmischung“ [3] entspricht.

---

des Problems aber erkennt man erst aus den medizinischen Darstellungen. Die ältere Literatur verarbeitet der Artikel *Über Schallokalisation* von A. Kreidl und S. Gatscher im 1. Bd., 1924, des *Handbuchs der Neurologie des Ohres.* Die modernen Behandlungen des Themas lieferten Cl. F. Werner, *Das Labyrinth,* Leipzig 1940, und A. Güttich, *Neurologie des Ohrlabyrinths,* Leipzig 1944. Die Arbeiten v. Hornbostels wurden in glänzender Weise bestätigt von A. Wilska, *Untersuchungen über das Richtungshören,* Acta Soc. Medic. Fenn. 21, 1938, H. 1, referiert im Zentralblatt für Hals-, Nasen- und Ohrenheilkunde 32, 1939, S. 394/5. Die neueste Darstellung ist M. Kraus, *Über das Erkennen der Schallrichtung,* im Arch. Ohren-usw. Heilkunde und Zs. Hals-usw. Heilkunde 157, 1950, S. 301-319. Wie unentschieden die ganze Lage ist, sieht man daran, daß M. Kraus die binauralen Theorien ablehnt und die Bogengänge wieder für das Richtungshören heranzieht. Man könnte fast zu der Meinung kommen, daß die Bogengänge vielleicht tatsächlich eine primitivere Stufe der Richtungserkenntnis vermitteln, während der binaurale Vergleich die Exaktheit der Winkelbeurteilung liefert, – wobei ich glaube, daß die ältere Phasentheorie, durch die moderne Erkenntnis der Synchronisation der Nervenimpulse verbessert, die Zeittheorie vielleicht ergänzen oder sogar ersetzen dürfte.

[1] Dazu vgl. meine Studie *Vom Wesen der Konsonanz,* S. 54 mit Abb. 8.

[2] S. Poljak in dem oben zitierten Aufsatz.

[3] G. Révész behauptete in Fortführung seiner Unterscheidung von Höhe und Qualität (bei v. Hornbostel dann Helligkeit und Tonigkeit) eine binaurale Mischung für die Qualitäten, die damit in Analogie zu den Farben treten sollten, vgl. P. v. Liebermann und G. Révész, *Die binaurale Tonmischung,* Zs. f. Psych. 69, 1914, S. 234–255. Dem traten entgegen St. Baley, *Versuche über den dichotischen Zusammenklang wenig verschiedener Töne,* Zs. f. Psych. 70, 1915, S. 321–346, wieder-

Das ist jedoch zu verneinen; denn wie wir oben gesehen haben, ist der Farbenapparat des Auges etwas nur diesem Eigentümliches und in keiner Weise mit Einrichtungen anderer Sinne Vergleichbares, so daß keine Möglichkeit gegeben ist, eine entsprechende Erscheinung in der Gehörswelt aufzufinden.

Nun weist man aber darauf hin, daß die Farbe physikalisch der Frequenz entspricht, die das Ohr als Tonhöhe empfindet, so daß die allgemeinere Frage entsteht, ob das Ohr Frequenzen mischt und ob dies auch binaural möglich ist. Aber diese Formulierung führt genau so wenig weiter. Das Ohr mischt keine Frequenzen so, daß aus zwei Frequenzen eine neue mittlere entsteht, wie es bei der Farbenmischung des Auges der Fall ist.

Trotzdem kann man sich vom Psychologischen her gut vorstellen, daß die Tonhöhe, ein Punkt der Tonskala, optisch einem Raumpunkt entspricht und, so wie dieser seine Farbe besitzt, zu ihr die Klangfarbe tritt. Ein Raumpunkt kann aber durch Farbenmischung (Hinzufügen oder Wegnehmen von Frequenzen) seine Farbe ändern, ebenso kann ein „Tonpunkt" seine Klangfarbe durch Hinzufügen oder Wegnehmen von Obertönen (also wieder Frequenzen) ändern. Psychologisch ist hier zweifellos eine Analogie, – wie sie die doppelte Verwendung des Wortes „Farbe" schon rein sprachlich andeutet. Geht man aber, wie es allein richtig ist, auf das letzte, vor der Reizaufnahme liegende Stadium zurück, so erweist sich die Ähnlichkeit eben doch nicht als in dieser Weise begründet. Denn Obertöne sind dann genau so Tonpunkte wie der Ton selbst (nämlich auf der Basilarmembran), die Farbenmischung aber entsteht nicht durch Hinzufügung neuer Raumpunkte, sondern durch Änderung des Reizes selbst mittels des nur im Auge vorhandenen Zapfenapparates.

Damit ist der Weg frei für eine sachgemäße Deutung der binauralen Klangfarbenmischung und der binauralen Konsonanzversuche. Gibt man links und rechts verschiedene Töne einer Obertonreihe, so ist es möglich, binaural Klangfarben synthetisch zu erzeugen bzw. zu verändern[1]. Darüber hinaus zeigen meine Konsonanzversuche, daß konsonante Intervalle auch dann als solche erkannt werden, wenn man sie binaural gibt, vorausgesetzt, daß sie Klangfarbe besitzen, d. h. mit Obertönen versehen sind[2]. In diesem Fall kommen dann die gemeinsamen Obertöne von beiden Ohren in den medialen Kniehöckern zusammen und bilden so ein verbindendes Glied zwischen den Grundtönen. Man darf also vermuten, daß sich in den mittleren Kniehöckern die gleichen Tonhöhen beider Ohren in den verschiedenen Schichten gegenüberliegen, wie es

---

abgedruckt in C. Stumpfs *Beiträgen zur Akustik und Musikwissenschaft,* H. 8, 1915, S. 57–82, und C. Stumpf, *Binaurale Tonmischung, Mehrheitsschwelle und Mitteltonbildung,* Zs. f. Psych. 75, 1916, S. 330–350.

[1] Zu diesem bisher überhaupt noch nicht in Angriff genommenen Problem der binauralen Klangfarbenmischung sollen demnächst die Ergebnisse von Versuchsreihen in ausführlicherer Form vorgelegt werden.

[2] Vgl. AfMw IX, 1952, S. 224.

die Raumpunkte in den seitlichen Kniehöckern tun[1]. Damit ist die Analogie zum Optischen auch für Klangfarbe und Konsonanz offensichtlich. Auch in den binokularen Gesichtsfeldern vereinigen sich die den beiden Augen getrennt dargebotenen Punkte, Figuren usw. zu einer Gesamtfigur. Man könnte in diesem Fall von einer „binokularen Gestaltmischung" sprechen, – und sie ist das der binauralen Klangfarbenmischung entsprechende Phänomen. Gibt man im besonderen links und rechts je zwei Punkte so, daß ein Punkt sich auf beiden Gesichtsfeldern überdeckt, so hat man das Analogon zum binauralen Konsonanzversuch, etwa zu einer binaural gegebenen Quinte c : g, deren Oberton g′ beiden Tönen gemeinsam ist, – c und g liegen in verschiedenen Kniehöckerschichten an verschiedenen Stellen, g′ aber an zwei mit Querverbindung versehenen, sich zu einem Gesamteindruck zusammenfügenden Stellen.

Damit ergibt sich in vollster Deutlichkeit der schichtmäßige Aufbau der Gehörswahrnehmung. Die Frequenz und Amplitude der Schwingung werden als „Lokalzeichen" (Lage auf der Basilarmembran) und Impulsfrequenz vom ersten Bahnabschnitt geleitet, wobei die Reizfrequenz bzw. Lokalisation nur dadurch gegeben ist, daß eben eine ganz bestimmte Nervenfaser oder Fasergruppe gereizt ist. Der zweite Abschnitt führt die Erregungen beider Ohren noch je punktweise zusammen und ordnet dem resultierenden Reiz den Richtungseindruck (bzw. ein diesen in der Hirnrinde hervorrufendes Agens) zu. Im Thalamus treffen die Reize aller Sinne zusammen und es scheint, als ob zahlreiche Querverbindungen zwischen den Kernen dieses Organs bestehen wie andererseits Hin- und Rückleitungen zu den Sinnesfeldern der Hirnrinde. So dürfte hier der Gefühlston zum Reiz hinzukommen. Die Hörrinde endlich beurteilt die Reizverteilung innerhalb der Gesamtheit der ankommenden Fasern der Hörstrahlung und liefert daraus die Klangfarbe. Weitere Rindenfelder verknüpfen den Höreindruck dann mit den anderen ihn begleitenden Wahrnehmungen, den Erinnerungen, die er auslöst, usf., bringen das Verständnis (z. B. bei Sprachlauten), stellen ihn also in seinen geistigen Zusammenhang.

---

[1] Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, daß auch für das Richtungshören Tonhöhengleichheit auf beiden Ohren Bedingung ist.

Der Takt in der Musiklehre des siebzehnten Jahrhunderts

von

HARALD HECKMANN

Der entscheidende Schritt auf dem Wege vom mensuralen *Tactus* zum neuzeitlichen *Takt* wird um 1600 getan. Die vorliegende Studie soll die Spiegelung dieses neuen Phänomens in der Musikgeschichte, das in gleichem Maße wie die Ausbildung einer Tonika-bezogenen Dur-Moll-Tonalität den stilistischen Umbruch um 1600 bestimmt, in den Werken einiger, für das Neue besonders kennzeichnender Theoretiker untersuchen.

Vier Merkmale sind es, die das Wesen des neuen Taktes ausmachen und ihn wesentlich vom mensuralen Tactus unterscheiden. Das eine betrifft seine Eigenschaft als zeitmessende Größe, sein neues Verhältnis zum Tempo; es wurde als erstes von der zeitgenössischen Musiklehre erkannt. Die weiteren drei betreffen die Eigenschaften des modernen Taktes als zeitwertende und zeitordnende Größe. Es sind dies: der Taktschwerpunkt und, eng damit verbunden, der Zusammenschluß mehrerer Takte zu Perioden, schließlich die vorwiegende Geradtaktigkeit.

Das Zeit-Maß von Tactus und Takt

Michael Praetorius stellt im dritten Bande seines „Syntagma musicum" (1619)[1] bei der Beschreibung der Tempobezeichnungen fest, daß neben den verschiedenen Mensurzeichen auch die „Signa proportionata" Geschwindigkeitsbezeichnungen seien. Und zwar ist für ihn die Proportio tripla (3 oder $\frac{3}{1}$) ein langsamerer, die Proportio sesquialtera ($\frac{3}{2}$) ein schnellerer Takt. In der Mitte, als mediocris, steht bei Praetorius die Proportio sexdupla ($\frac{6}{1}$ oder $\frac{6}{2}$).

Denselben Sachverhalt beschreibt Marin Mersenne in seinen „Harmonicorum libri XII" (1648), die gegenüber der traditionellen, kompendiösen „Harmonie universelle" (1636) wesentlich modernere Züge tragen. Er bezeichnet

[1] Neudruck von E. Bernoulli, Leipzig 1916, S. 51.

die Proportio hemiola ($\frac{3}{4}$) als doppelt so schnell wie die Proportio sesquialtera ($\frac{3}{2}$), diese wieder als doppelt so schnell wie die Proportio tripla ($\frac{3}{1}$)[1].

Diese Bemerkungen zur Tempostufung bei den Proportionen überraschen, denn nach mensuraler Regel hat die Tripla, die eine Beschleunigung um das Dreifache bewirkt, ein geschwinderes Zeitmaß als die Sesquialtera, die um das Eineinhalbfache beschleunigt. Offenbar hat die hier beschriebene Proportion ihren Sinn als echte *proportio* verloren, da dieser Begriff innerhalb der Musiklehre besagte, daß zum Zwecke der Diminuition oder Augmentation eine bestimmte Anzahl von Noten zu einer bestimmten Anzahl anderer Noten von der gleichen Art in ein Verhältnis gesetzt wird. Das, was hier noch als Proportion bezeichnet wird, bekommt einen völlig neuen Sinn, nach dem der Zähler des diese Proportion bezeichnenden Bruches die Anzahl, der Nenner den Wert der im Tactus enthaltenen Noten angibt. Der Takt, der unter dem Zeichen $\frac{3}{2}$ steht, heißt zwar noch „Proportio sesquialtera", ist aber nichts anderes als der Drei-Halbe-Takt.

Besonders klar ist derselbe Tatbestand von Wolfgang Caspar Printz ausgesprochen, dem für die Rhythmuslehre des 17. Jahrhunderts aufschlußreichen Sorauer Musiktheoretiker und Kantor[2]. Printz gibt in seinem schmalen, aber sehr inhaltsreichen „Compendium musicae" (1668)[3] eine ausführliche Definition und Klassifikation der Proportionen. Die alten Namen für die verschiedenen Formen der Proportionen seien den geometrischen Proportionen entnommen, aus bestimmten Gründen seien aber auch andere, neue in Gebrauch: die alte Tripla heiße auch Tripla major ($\frac{3}{1}$), die alte Sesquialtera werde Tripla minor ($\frac{3}{2}$), die alte Sesquitertia Tripla minima ($\frac{3}{4}$) genannt[4]. Diese neue Benennung besagt, daß man nun darauf verzichtet, die ihres eigentlichen Sinnes entleerten Proportionen noch mit dem Namen von echten geometrischen Proportionen zu bezeichnen. Damit tut Printz einen folgerichtigen Schritt über Praetorius hinaus auf dem Wege zur theoretischen Anerkennung der modernen Taktarten. Die Erkenntnis von der Sinnverkehrung bei den Proportionen hat Printz dann in seinem „Phrynis" veranlaßt, den Unterschied zwischen echten mathematischen Proportionen und solchen, für die sie nur den Namen geben, offen bestehen zu lassen:

---

[1] Lib. VII: *De cantibus,* S. 153 f.

[2] Vgl. die Diss. des Verf., *Wolfgang Caspar Printz (1641-1717) und seine Rhythmuslehre,* Freiburg i. Br. 1952 (maschinenschriftl.).

[3] *Compendium musicae, in quo breviter ac succincte explicantur et traduntur omnia ea, quae ad Oden artificiose componendam requiruntur,* Guben 1668 bei Christophorus Grubern; im folgenden zit. als *Comp.* 68.

[4] *Comp.* 68, Cap. II; vgl. auch sein *Compendium mus. signatoriae et modulatoriae vocalis,* Dresden 1689, S. 25; im folgenden zit. als *Comp.* 89. Dort werden die Proportionen ebenfalls mit den neuen Namen benannt. Im *Phrynis Mitilenaeus,* Dresden u. Leipzig 1696 (im folgenden zit. als *Phryn.*), III, 112, finden sich die Bezeichnungen Sesquialtera minor und minima.

„Die Musici practici aber nennen eine Proportion, wenn etliche Noten nach ihrem fürgeschriebenen Tact hervor gebracht werden, derer in der gemeinen Spondaischen [= geraden] Zeit-Maaß-Art eine oder auch etliche, jedoch einer andern Zahl, als in dieser Proportion auff einem Tact gesungen werden.

Eine solche Proportion wird angedeutet durch zwo Zahlen, derer obere die Zahl der Noten ist, so auff einen Tact gesungen werden, die untere aber derselben Größe andeutet, indem sie nehmlich anzeiget, wieviel derselben sonst in der gemeinen [= nicht proportionierten] Zeit-Maaß-Art auff einen Tact gehen. Von diesen beyden Zahlen bekommet die Proportion den Nahmen eben auff die Weise, wie die Mathematische Proportiones“ [1].

Der Sachverhalt einer neuen Sinngebung für den alten Begriff der Proportion, der bei Praetorius und Mersenne schon zu erschließen war, ist bei Printz erkannt und beschrieben. Die Tempostufung der Taktarten formt Printz zur Regel:

„Quo major est quantitas numeri inferioris
Eo minor sit quantitas mensuralis et contra“ [2].

Oder in seiner eigenen deutschen Fassung:

„Je kleiner die untere Zahl einer Proportion ist,
je langsamer soll der Tact geschlagen werden;
und je größer dieselbe Zahl ist,
je geschwinder soll der Tact geschlagen werden“ [3].

Mit der Aufstellung dieser Regel ist die Abkehr vom mensuralen Tactus und die Anerkennung des neuzeitlichen Taktes (als zeitmessende Größe zunächst) vollzogen.

Der mensurale Tactus hat grundsätzlich eine durch den sogenannten „integer valor“ festgelegte Dauer, die durch Heben und Senken *(elevatio* und *depressio)* der Hand geregelt wurde. Die Geschwindigkeit des musikalischen Verlaufs kann durch Augmentations- oder Diminuitionszeichen verändert werden, und zwar dadurch, daß der in seinem Zeitablauf fest bestimmte Tactus eben durch Veränderung des Mensurzeichens mehr oder weniger Noten zugewiesen bekommt. Die Dauer des Tactus wird davon nicht berührt, sie ist absolut.

Das Zeit-Maß des modernen Taktes dagegen ist zunächst frei. Es wird bestimmt durch den Wert der in ihm enthaltenen Noten. Nicht die Füllung eines bestimmten Zeit-Raumes, sondern dessen veränderliche Ausdehnung bestimmt das neuzeitliche Tempo. Der Zeit-Raum ist frei verfügbar; die Dauer des Taktes ist relativ.

Ergab sich in der Zeit mensuraler Musikpraxis eine Tempobeschleunigung dadurch, daß größere Werte den Tactus füllten, deren Unterteilungen dann notwendig schneller aufeinander folgten, so zeigt der moderne Takt ein

---

[1] *Phryn.* II, 25 f. Ganz ähnlich im *Comp.* 89, S. 24 f., wo die Proportionen dann eingeteilt werden in solche mit spondaischem und solche mit trochaischem Takt. Die mit spond. Takt nennt Printz auch „rationales“, die mit troch. „irrationales“.

[2] *Comp.* 68, Cap. VI, § 7.

[3] *Comp.* 89, S. 22.

umgekehrtes Bild. Die Tempobeschleunigung wird nun dadurch hervorgerufen, daß kleinere Werte die Dauer der Takte verkürzen, die dann schneller aufeinander folgen.

Taktschwerpunkt und Periodenbildung

Praetorius scheint an einer Stelle den Tactus-Begriff zugunsten eines neuen, akzentuierenden Gruppentaktes verlassen zu wollen: dort, wo er die sogenannten „Strichlin" zwischen die Takte textloser Symphonien setzt, um sie voneinander zu scheiden. Über den Zweck dieser Einrichtung äußert er sich zweimal, in der Vorrede zu seiner „Terpsichore" (1612) und im „Syntagma musicum". Die genaueren Angaben entnehmen wir der „Terpsichore"-Vorrede:

„Von den kurtzen Strichlin, damit die Tact in den Couranten unterschieden werden.

So hab ich in den Sexduplen $\frac{6}{1}$ welche etwas schwehr seyn, Strichlein darunter gemachet; lange und kurtze | ˡ | ˡ | darumb, daß zwischen den beyden langen Strichlein es nach dem aequali Tactu muß mensuriret werden, am langen Strichlein in depressione, und am kurtzen, in elevatione tactus. Wil man aber iuxta inaequalem tactum, nach der Sesquialtera mensuriren, so ist zwischen jedem Strichlin, es sey lang oder kurtz, ein Tact begriffen. Welches ein jeder selbst leichtlich sehen und mercken kan. Aber alßdan ist die vielfältige auff- und niederbewegung der Handt beschwehrlich, und anzusehen verdrießlich"[1].

Günter Oberst hat das im Sinne eines akzentuierenden Gruppentaktes deuten wollen[2]. Eine solche Deutung liegt insofern nahe, als diese Striche sich bei den Tanzsätzen, in deren Natur es liegt, daß ihre einzelnen Glieder sich nach regelmäßig wiederkehrenden Schwerpunkten gruppieren (ohne daß diese Schwerpunkte allerdings durch Taktstriche äußerlich gekennzeichnet sein müssen), in der Tat meist vor Taktschwerpunkten im modernen Sinne befinden, – aber nicht immer, wie ein Beispiel zeigen soll. In der Vorrede zur „Terpsichore" handelt der Punkt VI davon, wie die Tänze, im besonderen aber der Bransle gay, zu taktieren und zu mensurieren seien[3]. Praetorius geht davon aus, daß dieser französische Tanz von den „Musicis gallis" so gesetzt würde, „daß man ihn auf dreyerley Tact gebrauchen kan", zunächst als Tripla und als Sesquialtera. „Da aber diese beyden Tact . . . schwehr zu observiren seynd", hat er sich entschlossen, sie der einfacheren Schreibweise wegen „ad tactum aequalem zu accomodiren". An dem ersten Bransle gay der Sammlung führt er dann die verschiedenen möglichen Schreibweisen, als Tripla [𝄵 3], als Sesquialtera [$\frac{3}{2}$] und als ala breve [𝄵 mit Semibreven bis Minimen, oder 𝄵 mit Minimen bis Fusen] durch, wobei die kleinen Striche, die natürlich bei jedem Beispiel an anderen Stellen stehen, als jeweilige Taktabgrenzungen beigefügt sind. Nun kann aber

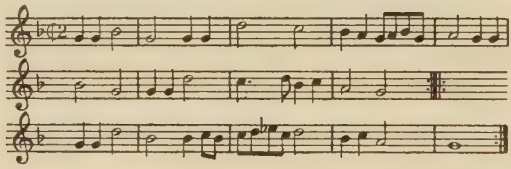
[1] Bd. XV der GA, hg. v. G. Oberst, Wolfenbüttel u. Berlin 1929.

[2] Vgl. seinen Revisionsbericht zu der *Terpsichore,* Punkt II a.

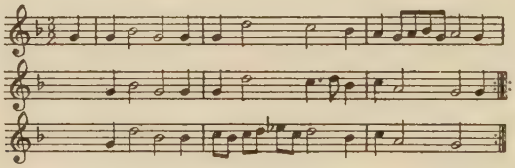
[3] S. XI der GA. Vgl. dazu neuerdings auch C. Sachs, *Rhythm and Tempo, a study in music history,* New York 1953, S. 242 f.

doch wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß Praetorius mit den vier verschiedenen Schreibweisen, zu deren einfachster [¢ mit Minimen bis Fusen] er sich endlich entschließt, immer ein und dieselbe rhythmische Gestalt meint, die für diesen Tanz von vorneherein feststeht. Faßt man aber die nur messenden und die Orientierung erleichternden Striche als akzentgebende Taktstriche im modernen Sinne auf, so ergeben sich diese vier, im Rhythmischen voneinander abweichenden Bilder:

G. Oberst wertet diese Striche als Schwerpunktsbezeichnungen und kommt damit bei seiner Übertragung dieses Dreiertaktstückes aus der von Praetorius gewählten Schreibweise (4. Beispiel der Tabelle) zu folgendem, musikalisch sinnlosem Ergebnis[1]:



Sinnvoll wäre die Zusammenfassung von je zwei Dreiertakten zu einem Doppeltakt:



So wird aus der Folge 3 + 3 + 3 + 4½ die sinnvollere Gruppierung von 6 + 6 + 6 Takten mit genauen rhythmischen Entsprechungen und ouvert- und clos-Bildungen. (In dieser Hinsicht sind viele Stücke der „Terpsichore"-Ausgabe zu verbessern.) In unserem Zusammenhange kommt es auf die Feststellung an, daß die von Praetorius verwandten Tactus-Striche mit den modernen Takt-Strichen als Akzentbestimmungen nichts gemein haben; sie dienen lediglich als Orientierungsmerkmale, die den Tactus als eine Maßeinheit abgrenzen und haben den gleichen Sinn wie die Divisionspunkte der mensuralen Praxis, denen sie auch

[1] S. 1 der Ausgabe.

wohl in freier Abwandlung nachgebildet sind[1]. Gleichzeitig zeigen die Beispiele, in denen Dreierrhythmen im „aequalen" Takt mensuriert sind, daß der hier noch gültige mensurale Tactus-Begriff mit dem neuzeitlichen Takt-Begriff ebensowenig zu tun hat, wie die Tactus-Striche mit den modernen Taktstrichen.

In größter zeitlicher Nähe zum „Syntagma musicum" des Praetorius steht das „Compendium musicae" des René Descartes, das zwar erst 1650, posthum also, im Druck erschien, aber schon 1618 als erstes erhaltenes Werk von dem jungen Gelehrten verfaßt wurde[2].

Die eigentliche Abhandlung des Compendium beginnt mit dem Abschnitt: „De numero vel tempore in sono observando." Dieses Kapitel schließt sich unmittelbar an die im Grundsätzlichen wichtige, im Rahmen der Musiklehre der Zeit unkonventionelle Einleitung mit acht „Praenotanda" überschriebenen Leitsätzen an. Es heißt dort: „Alle Sinne sind irgendeiner Ergötzung (delectatio) fähig"[3]. Vorbedingung dazu sei aber eine gewisse Proportion, die der Sinn (sensus) im Objekte suche. Daher erkläre es sich, daß das Geräusch des Donners zur Musik nicht geeignet erscheine; es beleidige das Ohr, wie übermäßiger Glanz das Auge. „Das Objekt des Sinneseindruckes muß so beschaffen sein, daß es nicht allzu schwierig (difficulter) und verworren (confuse) in den Sinn fällt." Descartes vergleicht hier den Sinneseindruck, den die „Mater" eines Astrolabiums hervorruft (ein Sternmeßgerät, bei dem die „Mater" eine mit vielen unruhigen Linien versehene Scheibe darstellt) mit dem des „Rete", eines aus gleichmäßigen Linien gefügten Teiles desselben Gerätes. Der Grund für den jeweils verschiedenen Sinneseindruck sei der, daß bei dem „Rete" sich der Sinn in reicherem Maße befriedige als bei der „Mater", wo er die vielen, recht unterschiedlichen Linien nicht begreife. Diese Überlegung führt zu dem Satz: „Jenes Objekt wird vom Sinne leichter erfaßt, in dem der Unterschied (differentia) der Teile geringer ist." Und „diejenigen Teile des gesamten Objektes unterscheiden sich voneinander weniger, zwischen denen das engere Verhältnis (proportio maior) besteht. Unter den Objekten des Sinnes ist dem Gemüte (animus) weder das sehr angenehm, was vom Sinne besonders leicht, noch das, was besonders schwer von ihm erfaßt wird; wohl aber das, was nicht so leicht erfaßt wird, daß es das natürliche Bedürfnis des Sinnes dem Objekte gegenüber nicht glatt erfüllt, noch so schwer begriffen wird, daß es den Sinn ermüdet".

Hier wird die Forderung noch klarer, faßlicher Faktur aller Gegenstände, die die Sinne erfreuen sollen, also auch der Kunstwerke, erhoben. Descartes spricht eine Kunstanschauung aus, auf deren Grund, mehr oder weniger deutlich, das

---

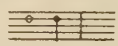
[1] Vgl. *Synt. mus.* III, 45, wo Praetorius auf die bei manchen Italienern übliche Praxis hinweist, Punkte zur Unterscheidung der Tactus zwischen die Noten zu setzen.

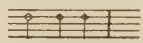
[2] *Oeuvres de Descartes,* hg. v. Ch. Adam u. P. Tannery, Tome X, Paris 1908; *Compendium musicae:* S. 89 ff.

[3] A. a. O., S. 91 f.

künstlerische Schaffen des eben angebrochenen 17. wie des folgenden 18. Jahrhunderts ruht. Diese Kunstanschauung konnte nur auf französischem Boden so programmatisch klar ausgesprochen werden. Descartes' „Definition der Wahrheit (verum, quod clare et distincte percipitur) hängt fast wie ein Axiom über der Entfaltung der französischen Philosophie – ja des französischen Geistes"[1]. Auf diesem Grunde konnte sich auf musikalischem Gebiete sowohl eine Harmonik entwickeln, die alle Akkorde auf ein harmonisches, tonales Zentrum bezieht[2], wie eine Rhythmik ausbilden, die in einfachen Perioden regelmäßig gleichmäßige Glieder aneinanderreiht.

Im folgenden Abschnitt seines Compendium wendet Descartes die Leitsätze des einleitenden Kapitels auf die musikalische Rhythmik an. Dabei ergibt die Feststellung, daß dasjenige Objekt vom Sinne leichter begriffen werde, das die geringsten Unterschiede der einzelnen Teile aufweise, die Forderung nach einer Gliederung der musikalischen Zeit (tempus in sonis) in gleiche Teile, oder in Teile der Proportio dupla oder Proportio tripla. Wenn mehr ungleiche Mensuren vorkommen, kann nach Descartes das Gehör die Unterschiede nicht mehr ohne Mühe (labor) erkennen. Das Verhältnis 1 : 5 zum Beispiel könne nur sehr schwer gesungen werden. Dagegen treffe für die Verhältnisse 1 : 4 oder 1 : 8 der Vorwurf der Komplikation nicht zu, da sie nur Vervielfachungen der Proportio dupla darstellten. Als Beispiel für die Unzulässigkeit, komplizierte Proportionen zu verwenden, führt Descartes an, daß es nicht angehe, zwei Noten (in einem Takte) nebeneinander zu setzen, deren zweite den vierten Teil der ersten, wohl aber drei, deren letzte beide die Hälfte der ersten Note ausmachen: „sicque est tantum proportio dupla multiplicata."





Es sind also von Descartes nicht Proportionen im mensuralen Sinne gemeint, sondern Taktarten, von denen eben nur Zweier und Dreier gelten.

---

[1] M. Scheler, *Das Nationale im Denken Frankreichs*, Leipzig 1936, S. 49 ff., bes. S. 67.

[2] Die frühesten ausgeprägten theoretischen Hinweise auf diese, ganz auf dem Baß als Fundamentstimme beruhende Harmonik, finden sich in den Lehrwerken von J. Coperario und Th. Campion, die in ihren Auszeichnungen des Basses weit über Zarlinos bekannte Feststellungen hinausgehen. Vgl. die Einleitung zu der Ausgabe von Coperarios *Rules how to compose* von M. Bukofzer, Los Angeles 1952, S. 4 ff., S. 18 f. Der etwa gleichzeitige Descartes steht dagegen noch auf der gleichen Stufe wie Zarlino, wenn er dem Tenor seine alte Funktion als zentrale Stimme beläßt: „Prima et gravissima omnium harum vocum, illa est quam *Bassum* nominant. Haec praecipua est, et maxime aures implere debet, quia omnes aliae voces illam praecipue respiciunt . . . Secundam, quae Basso proxima est, *Tenorem*

Aus diesen beiden Arten von Proportionen (dupla und tripla) seien zwei Mensuren erwachsen, und zwar durch Teilung in zwei oder drei tempora. Diese Unterteilung werde durch die „percussio" oder „battuta" gekennzeichnet[1]; so nenne man das, was unserem Vorstellungsvermögen (imaginatio) diene. Dadurch werde erreicht, daß man leichter die Einzelglieder eines Satzes (cantilena) begreifen könne und durch die notwendig ihnen innewohnende Proportion ergötzt werde. Diese Proportion aber – und damit meint Descartes eben die Aufteilung in Dreier- oder Zweiergruppen – sei meistens in den Satzgliedern in der Weise enthalten, daß sie unser Begriffsvermögen (apprehensio) so unterstützen könne, daß dasjenige, was wir gerade als letztes hören, wie auch das, was wir zu Beginn, und das, was wir im Rest der Komposition hören, zur selben Zeit uns gegenwärtig sei. Dies sei der Fall, wenn der ganze Satz entweder aus 8 oder 16 oder 32 oder 64 Gliedern bestehe, so daß alle Teilungen aus der Proportio dupla hervorgingen. Der Vorgang sei der, daß die beiden ersten Glieder zu einem einzigen zusammengehört würden. Beim Hören des dritten Gliedes entstehe durch Verknüpfung mit den beiden ersten eine Proportio tripla, beim Hören des vierten schließe sich dieses wieder mit dem dritten, die zwei ersten mit den beiden nächsten zu einem einzigen Vierergliedzusammen. „Und so schreitet unsere Einbildungskraft (imaginatio) bis zum Ende hin fort, wo sie zuletzt den ganzen Satz wie ein aus vielen gleichen Gliedern Zusammengeschmolzenes (conflatum) begreift." Das Ganze des musikalischen Gebildes als Verlaufsgestalt wird also von Descartes als in einem Punkte des Hörvorganges zentriert begriffen.

Auch diese Erkenntnis scheint Zeugnis einer typisch romanischen Haltung zu sein, wobei es dahinstehen mag, ob es sich bei dem von Descartes geschilderten Hörvorgang um einen aller Musik, soweit sie Form ist, eigentümlichen Vorgang handelt. Erkannt konnte diese Erscheinung erst an solchen musikalischen Objekten werden, deren rationale Gliederung in leicht überschaubare, wenig differenzierte symmetrische Teile diese Bezogenheit auf ein Zentrum hin besonders sinnfällig machte. Erkannt konnte sie auch nur werden aus romanischem Geiste; denn die Zentrierung auf einen Punkt hin unter Vernachlässigung der Individualität der Einzelerscheinungen macht eine weitere Eigenschaft französischer Denkart aus. Zur Forderung nach Klarheit und Einfachheit der Teile gehört eben auch die nach ihrer Ausrichtung auf einen Fluchtpunkt hin. „Die relative Unabhängigkeit der Teile der Welt voneinander verschwindet [im französischen Denken] vor der Idee einer Allabhängigkeit und einer Deduzierbarkeit der Welt aus ganz wenigen Prinzipien"[2]. Dieser Satz trifft

---

vocant. Haec etiam in suo genere praecipua est: continet enim subiectum totius modulationis, et est veluti nervus in medio totius cantilenae corpore, qui reliqua ejus membra sustinet et coniungit" (a. a. O., S. 135).

[1] *Percussio* und *battuta* = Takt, Taktschlag. Die franz. Übersetzung des *Compendium* (Paris 1668) überträgt: „par un mouvement de la main" (a. a. O., S. 143).

[2] M. Scheler, a. a. O., S. 66.

auch die Interpretation des Hörvorganges bei Descartes auf Grund der periodischen Gliederung – denn um diese handelt es sich hier. Wenn es einmal erlaubt ist, einen Ausdruck aus der Optik zu gebrauchen, so möchte man von dem Vorgang perspektivischen Hörens sprechen. (Bei Mersenne heißt es einmal: „Or la musique peut estre appellée la perspective de la ouye")[1].

Grundlage dieses Hörvorganges ist also die achttaktige Periode; denn der Zusammenschluß von 16, 32 oder 64 Gliedern bedeutet ja nur eine Vervielfachung der als Ausgangseinheit angegebenen Gruppe von 8 Gliedern. Den Ohren aber zeigt sich nach Descartes diese Mensur oder Battuta in stark ausgezierter und vielstimmiger Musik (musica valde diminuta et multarum vocum) auf folgende Weise: In der Vokalmusik durch eine gewisse Steigerung des Stimmklanges (intensio spiritûs), in der Instrumentalmusik aber „intensione tactûs", so daß zu Beginn jeder Battuta ein stärkerer, besonders ausgezeichneter Ton erklinge[2]. Der Satz „initio cuiusque mensurae fortius et distinctius sonus emittatur" ist die früheste theoretische Feststellung der schweren Taktzeit. Ebenso ist der Satz von der Gliederung in Perioden von 8, 16, 32 oder 64 Gliedern die früheste Feststellung einer metrischen Periodisierung im Sinne der achttaktigen Periode. Beide, Schwerpunktstakt und Periodenbildung, gehören also ursprünglich zusammen, bedingen sich gegenseitig. Die Gliederung in gleichmäßige Perioden fordert die Markierung der einzelnen Glieder durch den Taktschwerpunkt, die Schwereordnung wiederum ergibt, auf einen größeren Melodieabschnitt projiziert, die Periodenbildung.

André Pirro hat hier eine direkte Anregung aus der zeitgenössischen Tanzmusik und deren Theorie, besonders der „Orchesographie" des Thoinot Arbeau als wahrscheinlich angenommen[3]. Er weist gewisse Übereinstimmungen in den Aussagen über Periodenbildung und Schwerpunktsmarkierung nach. Die Untersuchung der praktischen Denkmäler der Tanzmusik des 16. und 17. Jahrhunderts zeigt, daß regelmäßig wiederkehrende Akzente in der Natur der Tänze liegen, die sich danach in ihrer Melodiefolge periodisch gliedern. Damit wird man den Bereich der Tanzmusik als den Ursprungsbereich akzentuierender musikalischer Rhythmik anzusehen haben[4].

---

[1] *Questions inouyes,* Paris 1634. Vgl. H. Ludwig, *M. Mersenne und seine Musiklehre* (Beiträge z. Musikforschung, hg. v. M. Schneider, Bd. IV), Halle/S. u. Berlin 1935, S. 24 f.

[2] A. a. O., S. 94 f. *Tactus* hier von *tangere* im Sinne von (ein Instrument) *rühren.* In unsere moderne deutsche Terminologie läßt sich *intensio tactûs in instrumentis* nicht gut übertragen. (Als rhythmischen Begriff gebraucht Descartes den Tactus nicht.)

[3] A. Pirro, *Descartes et la musique,* Paris 1907, S. 86 ff. Vgl. ferner A. Czerwinski, *Die Tänze des 16. Jahrhunderts und die alte französ. Tanzschule vor Einführung des Menuett,* Danzig 1878. Das Buch gibt eine bruchstückhafte Übersetzung des Arbeauschen Werkes (Langres 1588 u. 96).

[4] Vgl. F. Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. und 16. Jahrhundert* (Berliner Beiträge z. Musikwiss., hg. v. H. Abert, Bd. I), Leipzig 1924,

Eine genauere Kenntnis der zeitgenössischen Tanzmusik ist bei dem jungen Descartes durchaus anzunehmen. Mit acht Jahren kam der Sprößling aus vornehmem Geschlecht auf die soeben gegründete Adelsschule La Flèche (Anjou), die er bis zum siebzehnten Lebensjahr besuchte. Der moderne Zuschnitt der jesuitischen Lehrmethode ist bekannt, und es ist wahrscheinlich, daß Descartes auf dieser Anstalt, die mit den gleichzeitigen Ritterakademien vergleichbar ist, außer in den alten Sprachen, der Philosophie und der Mathematik auch in den ritterlichen Übungen des Reitens, Fechtens und Tanzens erzogen wurde. Sein erstes Werk ist eine – nicht erhaltene – Abhandlung über die Fechtkunst[1]. In diesem Zusammenhang muß man auch das auf einer modernen Schulung beruhende, aus praktischer Erfahrung modischer (Tanz-)Musik schöpfende „Compendium musicae" sehen, in dem alle metaphysischen Bezüge des Musikalischen fehlen. Diese Anregung aus der praktischen Erfahrung schließt ja keineswegs aus, daß Descartes darüber das Gebäude seiner freien Spekulation aufbaut. Für unseren Zusammenhang ist es bedeutungsvoll, daß Descartes die Erscheinungen einer schweren Taktzeit und einer Periodengliederung nicht auf die Tanzmusik beschränkt, sondern wohl als allgemein musikalische betrachtet.

Überdies bedeutet der Satz des Descartes, der den Vorgang des Zusammenhörens der Einzelglieder zu größeren Perioden schildert[2] ($1 + 1 = 2$, $2 + 2 = 4$, $4 + 4 = 8$), eine wahrhaft erhellende Aussage zum Problem des musikalischen Hörens überhaupt. Die dargestellte Periode ist mehr als eine bloße Reihung. Die einzelnen Glieder werden durch Schwerpunkte am Taktbeginn zu Gruppen zusammengeschlossen, treten in Beziehung zueinander, wirken funktional. Man kann also bei Descartes den Anfang einer Lehre vom funktionalen Hören im Rhythmischen sehen, oder auch von seinem Gegenstand, einer funktionalen Rhythmik – analog zur funktionalen Harmonik –, die dann etwa dreihundert Jahre später in Hugo Riemann ihre Vollendung findet. Die funktionale Rhythmik nimmt ihren Ausgang von einer neuen, psychologisch begründeten, romanischen Kunstanschauung mit dem Schönheitsideal der klaren, faßlichen Verhältnisse der Teile zueinander. Ihr Kriterium ist die mühelose Faßbarkeit durch den aufnehmenden Sinn des Hörers. Der funktionale Hörvorgang entspricht der Denkweise Descartes' überhaupt: „Die statisch-starre Grundhaltung der Scholastik wird durch das Neuhinzutreten einzelner dynamischer Gesichtspunkte aufgelockert, die sich langsam entwickelnde funktionale Betrachtungsweise greift auch auf nicht mathematische Gebiete über"[3].

S. 20 u. 29 ff.; ferner O. Körte, *Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts* (Publikationen d. Internat. Musikgesellschaft, III. Beiheft), Leipzig 1901, S. 111.

[1] Vgl. K. Fischer, *Descartes Leben, Werke und Lehre (Gesch. der neueren Philosophie* I*)*, [4] Heidelberg 1897, S. 153 ff.

[2] Vgl. oben S. 123.

[3] J. E. Hofmann, *Gesch. der morgenländ. u. abendländ. Mathematik* (Teil II und III der *Gesch. der Mathem.* von O. Becker und J. E. Hofmann), Bonn 1951, S. 174 f.

Wolfgang Caspar Printz hat das Compendium musicae von Descartes gekannt[1]. Er begründet die Beschränkung auf die einfacheren Perioden mit einem Satz, der wie eine freie Zusammenfassung des von Descartes im einleitenden Abschnitt des Compendium Gesagten anmutet:

„Alles, was der Verstand des Menschen nicht leicht, distincte und unterschieden fassen kann, das ist dem Gemüthe verdrießlich: Weil die Natur die Begierde zu wissen, dem Menschen eingepflanzt hat, so daß dem Verstande und Gemüthe alles das jenige von Natur zuwider ist, was ihm zu solcher Wissenschaft zu gelangen, hinderlich ist"[2].

Ein unmittelbarer Einfluß von Descartes auf Printz ist also denkbar.

Bei Printz ist der neuzeitliche Takt mit seinen Merkmalen, wie sie Descartes gesehen hat, in ein musiktheoretisches System eingegliedert, das, da die Musica theoretica für ihn eine „disciplina mathematica" ist, ganz auf einem mathematischen Begriff aufgebaut ist, dem Begriff der Quantitas. Er umgreift alle Bereiche der Musica theoretica, den des Harmonischen (Quantitas harmonica) ebenso wie den des Melodischen (Quantitas progressiva), den des Rhythmischen (Quantitas temporalis) ebenso wie auch den des Dynamischen (Quantitas sonora). Durch diesen Aufbau auf einem alles umfassenden Begriff gewinnt seine theoretische Arbeit eine Form von imponierender Systematik, die etwas von naturwissenschaftlicher Arbeitsweise hat und die sich mit der Methode streng durchgehaltener Klassifizierung, einem Erbteil scholastischer Denkweise, verbindet. Daß es ein ursprünglich mathematischer Begriff ist, unter dem sich diese Zusammenfassung vollzieht, ist kein Zufall. Man hat das 17. Jahrhundert mit Recht das Jahrhundert der Mathematik genannt[3]. Der Glaube an die exakteste unter den Wissenschaften umfaßte alle Lebensgebiete, einschließlich der Gartenarchitektur und sogar der Mode. Am Beginn dieser Zeit steht die große Figur Johann Keplers, der „als erster die Naturerscheinungen unter dem Gesichtspunkt der Quantität, den er bei jeder Gelegenheit betont und anwendet, betrachtet, während Aristoteles und sein Gefolge unter ihnen immer qualitative Unterscheidungen setzt"[4]:

„Wie das Auge für die Farbe, das Ohr für die Töne, so ist der Geist des Menschen für die Erkenntnis nicht irgendwelcher beliebiger Dinge, sondern der Größen geschaffen; er erfaßt eine Sache umso richtiger, je mehr sie sich den reinen Quantitäten als ihrem Ursprung nähert. Je weiter sich aber etwas von diesen entfernt, desto mehr Dunkelheit und Irrtum tritt auf. Denn unser Geist bringt seiner

---

[1] Er nennt es in seiner *Historischen Beschreibung der Edelen Sing und Klingkunst,* Dresden 1690, S. 144 f.

[2] *Phryn.* II, 27 f. Vgl. oben S. 121 f.

[3] Vgl. E. Fueter, *Das Jahrhundert der Mathematik,* Forschungen und Fortschritte, 14. Jg., 1938, S. 381 f.

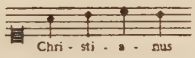
[4] M. Caspar, *J. Kepler, Mysterium cosmographicum (1596),* Augsburg 1923, Einleitung S. VIII.

Natur nach zum Studium der göttlichen Dinge Begriffe mit sich, die auf der Kategorie der Quantität aufgebaut sind“ [1].

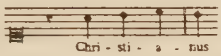
Die *Quantitas temporalis* [2], die uns hier angeht, ist aufgegliedert in eine *Quantitas extrinseca* und eine *Quantitas intrinseca*. Die Quantitas extrinseca umfaßt als Größe der wirklichen Länge von Noten und Pausen das Gebiet des musikalischen Tempos (Quantitas mensuralis) und das der Proportionen (Quantitas proportionalis), der verschiedenen Taktarten. Die andere Seite, die Quantitas intrinseca, ist nach Printz:

„Quantitas temporalis adparens, qua nota alia longa videtur, brevis alia, licet sint similis quantitatis extrinsecae“ [3].

Im Gegensatz zur Quantitas extrinseca, die die wahre Länge der Noten bezeichnet, gibt die Quantitas intrinseca also nur deren scheinbare an. Noten, die unter dem Gesichtspunkt der Quantitas extrinseca einander gleich lang sind, erscheinen unter dem der Quantitas intrinseca als verschieden lang. Der Ursprung dieser Erscheinung liegt für Printz darin begründet, „daß die Zahl eine sonderbare Kraft und Tugend habe, daß unter etlichen, der Zeit nach gleichlangen Noten oder Klängen, etliche länger, etliche kürtzer zu seyn scheinen“ [4]. Um diesen Vorgang klar zu machen, nimmt Printz die Quantitäten von Textsilben zu Hilfe, die er zweimal den gleichen Noten, die aber jeweils an anderer Stelle im Takt stehen, unterlegt [5]:



und



Bei dem Worte „Christianus“ seien die erste und die dritte Silbe lang, die zweite und vierte kurz. Das stimme bei dem ersten Beispiel durchaus mit den Noten überein; beim zweiten hingegen falle die Zeile „gar unanmuthig und widerwärtig ins Gehör“, da die langen Textsilben mit den kurzen „sonis“, die kurzen Textsilben mit den langen „sonis“ zusammenfallen. Daraus ergibt sich für Printz der Schluß, daß das Vorhandensein einer Quantitas intrinseca, einer „innerlichen Zeit-Länge . . . seinen Grund in re ipsa, in der Tat selbst habe“. Um der rechten Note die rechte innerliche Zeit-Länge zu geben, müsse man wissen, „daß

---

[1] Ebda. S. XVII. (Aus einem Keplerschen Brief aus der Zeit der Abfassung seines *Mysterium cosmographicum.*)
[2] Vgl. *Comp.* 68, Cap. I, § 8 ff.
[3] *Comp.* 68, Cap. VII, § 1.
[4] *Phryn.* I, 18.
[5] Ebda. S. 19.

jede Note entweder in zwey oder drey gleiche Theile getheilet werde". Mit dieser etwas mißverständlichen Wendung meint Printz nichts anderes, als daß alle Noten sich entweder zu Zweien oder zu Dreien gruppieren; er meint nicht die mensurale Teilungsmöglichkeit jeder Note in zwei oder drei gleiche Unterwerte. Bei einer Gruppierung zu Zweien seien nun alle Noten der ungeraden Zahl (1, 3, 5, 7 usw.) lang (ihrer inneren Zeit-Länge nach), die der geraden Zahl (2, 4, 6, 8 usw.) dagegen kurz. Bei den Dreiergruppen sei die erste lang, die zweite und dritte dagegen kurz. Bei dieser Quantitas intrinseca handelt es sich also nur scheinbar um Längen und Kürzen, in Wahrheit um metrische Schweren (oder deren Gegenteil), um Akzente.

Mit der Feststellung regelmäßig wiederkehrender Akzente ist ein Wesenszug des modernen Taktes ausgesprochen, der seine innere Gliederung betrifft. Die „metrische Gruppierung einer Tonfolge durch den Akzent"[1] ist das wesentliche Unterscheidungsmerkmal des modernen Taktes vom mensuralen Tactus. Der Taktstrich dient nicht mehr nur dazu, die Füllung eines Taktes gegen die des folgenden abzugrenzen (wie noch bei Praetorius), sondern er gibt die erste metrische Schwere an, nach der sich dann die übrigen richten. Eine Rangordnung innerhalb der nach ihrer innerlichen Quantität langen Noten gibt Printz noch nicht, die erste Betonung nach dem Taktstrich ist nicht von den anderen durch eine besondere Schwere unterschieden. Printz kommt es lediglich auf den regelmäßigen Wechsel von betont und unbetont an, für die Erkenntnis feinerer metrischen Stufungen innerhalb des Taktes war die Zeit noch nicht gekommen.

Die praktische Anwendung der theoretischen Erkenntnisse in der Musica poetica ist sehr verschiedenartig. Zunächst ist für Printz die Erkenntnis der Quantitas intrinseca wichtig für die rechte Anwendung der Konsonanzen und Dissonanzen. „Ein jeder Sonus so Quantitate intrinseca lang ist, soll consoniren, oder doch in Syncopatione constituiret, in Consonantiam resolviret werden"[2]. Dissonanzen können nach Printz gesetzt werden entweder „in celeriori Progressu" (Durchgang) oder „in Syncopatione". „Die kleinen Noten in celeriori Progressu müssen Quantitate intrinseca kurtz seyn, und die anderen Stimmen ruhen"[3], es sei denn, die Note sei kleiner als ein halber Takt, die vorhergehende Note länger, und die Note sei mit der ihr folgenden aus der Diminuition einer Quantitate intrinseca kurzen Note entstanden. Einige Komponisten allerdings gingen so weit, daß sie alle Noten, die aus der Diminuition einer Quantitate intrinseca kurzen Note entstanden seien, ohne Unterschied über einer ruhenden Stimme dissonieren oder konsonieren ließen. Diese Freiheit mißbilligt Printz. Andere Regeln, die Dissonanz im Durchgang zu verwenden, sind Abwandlungen der hier mit-

---

[1] A. v. Dommer, *Musikalisches Lexikon auf Grundlage des Lexikons von Ch. H. Koch,* Heidelberg 1865, S. 817.

[2] *Phryn.* I, 65.

[3] *Phryn.* I, 95.

geteilten, die genügen mögen, das Verfahren anzudeuten, das Printz anwendet, um mit Hilfe des neuen Begriffes der Quantitas intrinseca harmonische Gesetze zu begründen.

Nun gehörte allerdings die harmonische Auszeichnung des Beginnes einer rhythmischen Mensureinheit durch eine Konsonanz schon seit Jahrhunderten zu den festen Regeln der Musiklehre. Schon bei Johannes de Garlandia (nach 1230) und dem Anonymus IV (nach 1272) ist die Maßeinheit der perfectio die Grundlage der Lehre von den Konsonanzen und Dissonanzen und ihrer Anwendung[1]. In der „Ars cantus mensurabilis" des Franco von Köln (nach 1250) heißt es: „Utendum est semper concordantiis in principiis perfectionis"[2]. Dabei ist diese perfectio jegliche Mensureinheit: Longa, Brevis oder Semibrevis[3]. Sehr differenzierte Unterscheidungen gibt Tinctoris in seiner Abhandlung „De arte contrapuncti" (1477)[4]. Von nun an haben derartige Regeln ihren festen Platz in der Kontrapunktlehre. Printz sind sie von Zarlino her vertraut, vielleicht auf dem Umwege über Sethus Calvisius, dessen „Melopoeia" auf Zarlino zurückgeht, oder auch durch den Calvisius-Schüler Johann Lippius, dessen „Synopsis" Printz häufig benutzte. Die Frage, ob mit dieser harmonischen Auszeichnung eines zeitrhythmischen Wertes auch eine metrische Schwereordnung verbunden ist, kann nicht generell und nicht auf Grund von Theoretikeraussagen allein beantwortet werden. Für die modale Rhythmik ist diese Frage wohl zu bejahen[5], für die mensurale – wenigstens seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts – wohl zu verneinen. Bei Tinctoris ist eher ein differenziertes System der Abwechslung von Konsonanzen und Dissonanzen ausgeführt als eine Unterscheidung von schweren und leichten Zeiten innerhalb des Taktes. Jacques Handschin weist darauf hin, daß im Palestrina-Stil die Unterscheidung von Vorhalts- und Durchgangsdissonanzen darauf schließen lasse, daß „eine Akzentuierung des Taktanfanges . . . zum mindesten psychologisch vorhanden war"[6]. Damit „erhebt sich die Frage, wieweit sich die Betonung wirklich ausprägt, oder besser: welches eigentlich das Verhältnis zwischen konkreter und psychischer Betonung ist"[7]. Bei Printz ist zum ersten Male klar ausgesprochen, daß die dem Herkommen entsprechend harmonisch ausgezeichneten Zählzeiten gleichzeitig eine metrische Schwere tragen, ja, daß die harmonische Auszeich-

---

[1] Vgl. H. Riemann, *Gesch. der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert,* Leipzig 1898, S. 180.

[2] *Magistri Franconis Ars cantus mensurabilis,* hg. v. S. M. Cserba (in seiner Ausgabe des Hieronymus de Moravia; Feiburger Studien zur Musikwissenschaft II, 2, hg. v. K. G. Fellerer), Regensburg 1935, S. 230 ff., bes. S. 254.

[3] Vgl. H. Riemann, a. a. O., S. 181.

[4] Joannis Tinctoris, *Tractatus de Musica,* hg. v. E. de Coussemaker, Insulis 1875, S. 198 ff., bes. lib. II, Cap. XXIII ff.

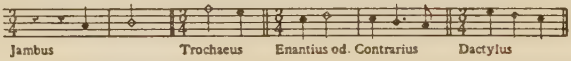
[5] Vgl. W. Gurlitt, *Die Epochengliederung in der Musikgeschichte,* Universitas, Jg. 3, 1948, S. 540.

[6] Artikel *Akzent.* MGG I, Sp. 265.

[7] Ebda.

nung durch die metrische Schwere erst bedingt ist. Von Descartes wurde diese Schwere als ganz konkret in Erscheinung tretende Betonung geschildert.

Nicht minder als für den rechten Gebrauch von Konsonanzen und Dissonanzen ist für Printz die Erkenntnis der Quantitas intrinseca für die angemessene Vertonung des Textmetrums wichtig. Unabhängig von harmonischen Vorgängen und unabhängig vom Text wird der von Printz neu geschaffene Begriff herangezogen zur Erklärung der rhythmischen Figuren in der „Musica rhythmica". Da ihm hierzu eigenständig musikalische Kategorien nicht zur Verfügung stehen, bedient er sich der, seit Augustinus in der Musiklehre des Mittelalters und der Neuzeit gebräuchlichen, aus der antiken Prosodie übernommenen Versfüße, der *Pedes*[1]. Ein *Pes rhythmicus* ist nach Printz „eine Zusammensetzung etlicher Sonorum in Ansehung ihrer innerlichen Quantität"[2]. In der „Melodia ligata", der gebundenen Melodie, kennt er die vier Pedes: Jambus, Trochaeus, Enantius oder Contrarius und Dactylus. Der Jambus ist bei Printz eine Folge von zwei Noten, deren erste nach innerlicher Quantität kurz, deren zweite lang ist. Beim Trochaeus steht die nach innerlicher Quantität lange Note an erster Stelle. Der Enantius oder Contrarius kommt nur im Dreiertakt vor. Er „besteht aus zweyen oder mehr Sonis, da der erste Quantitate intrinseca lang, der andere wieder [= gegen] den Tact gehet [daher Contrarius], und also auch lang ist: wenn der dritte Sonus darzu kommt, ist er sowohl extrinseca als auch intrinseca Quantitate kurtz"[3]. Ebenfalls nur im Dreiertakt findet sich der Dactylus. Von drei gleichlangen Noten hat die erste die Betonung, die beiden folgenden sind nach innerlicher Quantität kurz[4]:



In der „Melodia soluta", der ungebundenen Melodie, kommen außer diesen, hier mit einigen Freiheiten verwendeten Pedes, noch Spondaicus oder Nothrus und Syncopaticus hinzu. Der Spondaicus besteht aus zwei innerlich wie äußerlich gleichlangen Noten, der Syncopaticus ist durch seinen Namen hinreichend gekennzeichnet[5].

---

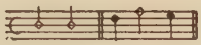
[1] Diese Entwicklung wird erst am Ende des 19. Jahrhunderts durch Hugo Riemann abgeschlossen, der das grundsätzlich Verschiedene von sprachlicher und musikalischer Rhythmik nachweist. Vgl. seine Schriften: *Musikalische Dynamik u. Agogik,* Hamburg u. St. Petersburg 1884; *Wurzelt der musikalische Rhythmus im Sprachrhythmus?*, VfMw II, 1888, S. 498 ff.; *System der musikal. Rhythmik und Metrik,* Leipzig 1903, S. V ff. u. 308.

[2] *Phryn.* III, 100, vgl. auch I, 20 ff. u. *Comp.* 68, Cap. XI.

[3] *Phryn.* III, 103.

[4] Vgl. *Phryn.* III, 100 ff.

[5] Vgl. *Phryn.* III, 106 ff.



Die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten der einzelnen Pedes werden ausführlich abgehandelt[1]. Printz entwickelt damit ein System, in dem jede rhythmisch-metrische Figur ihren Platz hat und begrifflich gefaßt werden kann. Der Lehre von den Pedes entspricht auf melodischem Gebiete die der grammatischen (nicht die der rhetorischen) Figuren, die ebenfalls einen großen Raum in Printzens Lehrwerk einnehmen und in deren System Platz für jede melodische Folge ist.

Als erster Musiktheoretiker stellt Printz das Gesetz vom gleichmäßigen Wechsel metrischer Schweren und Nichtschweren, von der regelmäßigen Gruppierung um und durch den Akzent auf, das Gesetz, das eigentlich das innere Merkmal des neuzeitlichen Taktes als zeitwertende Größe ausmacht. Damit tut er einen Schritt über Descartes hinaus, bei dem wir zum ersten Male die erste Zählzeit eines Taktes im Sinne eines Schwerpunktes ausgezeichnet fanden. Dort stellte diese Schwere gewissermaßen das Merkzeichen für den Beginn eines neuen Taktes dar, an dem man sich zum Zwecke des periodischen Zusammenhörens orientieren konnte. Bei Printz ist darüber hinaus der regelmäßige Wechsel auch innerhalb des Taktes, die metrische Binnengliederung, gesehen und systematisch erfaßt worden. Seine Darstellungen decken sich in auffallender Weise mit den Forderungen, die der eine Generation ältere Martin Opitz für die Dichtkunst erhebt, der 1624 in seinem Buch „Von der deutschen Poeterei" für die deutsche Dichtung die Regel des durchgehenden Akzentuierens aufstellte[2]. Printz hat diese Schrift gekannt; er schreibt über Opitz in seiner Musikgeschichte an der Stelle, an der er die Autoren der gebräuchlichen Kirchenlieder seiner Zeit bis zu Erasmus Alberus[3] hin aufgeführt hat:

> „Bis hierher ist die Teutsche Poeterey noch nicht so gar rein gewesen; indem man die Quantität [!] der Silben nicht genau in acht genommen; aber um das Jahr 1624 hat sich hervorgethan Martin Opitz . . ."[4].

Daß hier Opitz als derjenige bezeichnet wird, der die Quantitäten zu beachten gelehrt habe, ist ein bezeichnendes Mißverständnis, war es doch gerade Opitz, der feststellte, daß nicht die Silbendauer, sondern der Silbenakzent das zu beachtende sei[5]. Printz behält trotz Opitz den Begriff der Quantität der Silben bei, weil sein musiktheoretisches System, das auf dem Quantitativen aufgebaut

---

[1] *Phryn.* III, 123 ff.

[2] Vgl. das 7. Cap. im Abdruck d. ersten Ausg., 5. Druck (Neudrucke dtscher. Literaturwerke des XVI. u. XVII. Jhs.), Halle (Saale) 1949, S. 36.

[3] Vgl. L. Uhl, *Alberus und die Musik* (Gießener Beitr. z. dt. Philologie XLVII), Gießen 1937.

[4] *Historische Beschreibung,* Cap. XIII, § 39, S. 164.

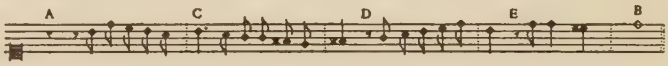
[5] Vgl. A. Heusler, *Deutsche Versgeschichte,* III. Bd., Berlin und Leipzig 1929, S. 79.

ist, meßbare Kategorien wie Längen und Kürzen fordert[1]. Der Akzent im Opitzschen Sinne aber ist ein Qualitatives, Nicht-Meßbares, insofern als er eine Schwere im Sinne einer „Bedeutsamkeit", nicht im Sinne einer „Stärke" (F. Saran) bezeichnet. Darum setzt Printz Silbenlänge und Akzent einander gleich, wenn er schreibt:

„Auf den Accent eines jeden Wortes soll der Componist sonderlich Acht haben, und nicht eine lange Sylbe kurtz, und eine kurtze lang setzen, welches ein schändlicher Fehler ist"[2].

Damit unterschreitet er allerdings die Opitzsche Stufe metrischer Erkenntnisse; im Sinne von Hugo Riemanns Unterscheidung erklärt er metrische Vorgänge (leicht-schwer) durch rhythmische Begriffe (kurz-lang).

Schon bei Descartes fanden wir Schwerpunktstakt und Periodenbildung als eng zusammengehörige, sich gegenseitig bedingende Erscheinungen. Für Printz setzt sich eine Melodia ligata aus verschiedenen Sectionen oder Caesuren, diese wieder aus verschiedenen (akzentbestimmten) Pedes zusammen, wie sich in der Oratio ligata ein Carmen aus etlichen Versen, der Vers aus etlichen Pedes zusammensetzt[3]. Diese scheinbare Gleichsetzung von Section und Caesur steht im Widerspruch zu einer anderen Erklärung von Printz[4], die die Caesur als das kleinere melodische Glied innerhalb der Section, etwa unserem „Motiv" vergleichbar, darstellt[5]:



A-B ist die ganze Section; A-C, C-D, D-E und E-B sind Caesuren. (Die Taktstriche, die bei Printz fehlen, wurden so eingesetzt, wie sie bei Walther stehen.)

---

[1] In der Vorrede zu dem *Directorium Mathematicum* (1657) von Printzens Lehrer auf der Altdorfer Universität, Abdias Trew, heißt es: „Matheseos objectum quantum, quatenus mensurabile est. Mensurabile autem est . . . quantitas." Printz faßt den Begriff des Quantitativen so weit, daß er sogar die Dynamik, *Quantitas sonora*, in seinen Bereich mit einbezieht (vgl. oben S. 126). Die verschiedenen Gradus und Modi der Lautstärke sind für ihn durchaus meßbar; es sind dies: 1. *minimus* (pianissimo), 2. *lenis* (piano), 3. *medius*, 4. *frequentatus*, 5. *maximus* (forte). Dabei verhält sich der 4. zum 5. wie 4:5 (Proportio sesquiquarta), der 3. zum 5. wie 3:5 (Prop. sesquitertia) usw. Die Stufung ist also streng mathematisch proportionell (vgl. *Comp.* 68, Cap. VIII).

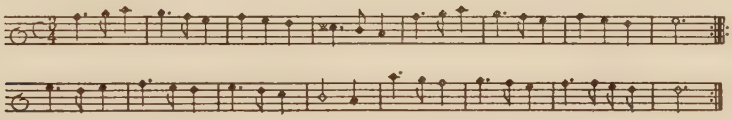
[2] *Phryn.* I, 114.

[3] *Phryn.* III, 111.

[4] *Phryn.* I, 32 f. u. *Comp.* 68, Cap. XII.

[5] Diese Erklärung findet sich im Anschluß an Printz bei J. G. Walther, *Lexikon* 1732, S. 126, wo auch Printzens Beispiel, mit Taktstrichen versehen, übernommen ist (Tab. V, Beispiel 9).

Die Section ist das, was heute als „Periode" bezeichnet wird. Ihr Maß ist die *Quantitas sectionalis*[1], und die Zahl der in ihr enthaltenen Takte – ganz im Sinne des modernen Schwerpunktstaktes – ist der *Numerus sectionalis*. Er bildet Sectionen entweder aus einem, aus zwei, drei, fünf oder sieben Takten. Viertakt-, Achttakt-, Neuntaktperioden und so fort gelten nur als Multiplikationen der Ausgangszahlen 1, 2, 3, 5 und 7. Je nach der Zusammensetzung einer Melodie aus den möglichen Pedes in der Melodia ligata entstehen vier Genera: Jambicum, Trochaicum, Dactylicum und Enantium; je nach ihrer Zusammensetzung aus verschiedengliedrigen Perioden die fünf Genera: Monochronum (Numerus sectionalis est unitas), Dichronum (binarius), Trichronum (ternarius), Pentachronum (Numerus sectionalis est quinarius) und Heptachronum (septenarius). Das ergibt ein System von vier (Pedes) mal fünf (Numeri sectionales), also zwanzig Möglichkeiten bei Zusammenschluß gleicher Pedes (nur Jamben oder nur Dactylen usw.) und gleicher Numeri sectionales (nur binäre, ternäre usw.) zu einer Melodia ligata. Das Beispiel eines zweimal achttaktigen Stückes im $\frac{3}{4}$-Takt nennt Printz[2] „Dichronum Dactylicum", es setzt sich für ihn also aus je zwei daktylischen Takten zusammen, die sich dann zu einer größeren Folge summieren. Für die größere Periode von acht Takten gibt es kein begriffliches Kennzeichen:



Printz bezeichnet den Zusammenschluß von zwei Takten zu einer Periode als den bestmöglichen: „Binarius ist der allergeschickteste Numerus sectionalis, und nach ihm Ternarius. Die anderen, je weiter sie à Binario abweichen, je unerkänntlicher und unangenehmer sie werden"[3]. Diese Auszeichnung der Periode, die sich aus einer geraden Zahl von Takten zusammensetzt, entspricht der Erkenntnis von Descartes, nur daß dieser insofern weiter sieht, als er die Periode von acht Takten als Ausgangseinheit annimmt und nicht jede beliebige, durch zwei teilbare Folge von Takten[4].

---

[1] *Comp.* 68, Cap. X.

[2] *Phryn.* III, 119.

[3] Ebda. S. 112.

[4] Vgl. oben S. 123. Hierzu: H. Riemann, *H. Chr. Koch als Erläuterer unregelmäßigen Themenaufbaues,* Präludien u. Studien, II. Bd., Leipzig 1900, S. 56 ff., wo Riemann Kochs „Zurückführung aller Dreitaktigkeit und anderer seltenen Bildungen auf die Vier- bzw. Achttaktigkeit, so daß eine eigentliche Dreitaktigkeit als überhaupt nicht existierend erscheint", so freudig zustimmt (S. 69). In Descartes und Printz hätte Riemann zwei weitere, dazu noch wesentlich ältere Gewährsmänner für sein metrisches System gehabt, das für die Musik nach 1600 Gültigkeit hat.

Die von Printz angegebenen Beispiele für die Periodenbildung haben den Charakter von Tänzen; im Text werden Galliarde, Sarabande, Courante und Menuett genannt. Diese Tatsache wirft ein klärendes Licht auf den in diesem Zusammenhang von Printz immer wieder gebrauchten Begriff der Melodia ligata, dessen Deutung bisher offengelassen wurde. Der Gegensatz *ligatus – solutus* taucht zuerst stilistisch gebunden auf. Bei Athanasius Kircher wird der Stylus ecclesiasticus aufgeteilt in einen Stilus ecclesiasticus ligatus und einen Stilus ecclesiasticus solutus, wobei der erstere die Bindung an den Choral als Cantus firmus bedeutet. Diese Scheidung ist der Ursprung der dann bei Johann Philipp Kirnberger gebräuchlichen Trennung von gebundenem, „strengem" und freiem, „galantem" Stil[1]. Printz bildet den Begriff der Melodia ligata oder soluta aber offenbar analog zu den der Poetik entnommenen Begriffen Oratio ligata und soluta: „Hier ist zu merken, daß, gleichwie die Rede entweder gebunden oder ungebunden ist; also auch bey denen Musicis eine iegliche Melodey entweder gebunden oder ungebunden sey"[2]. Die Melodia ligata ist also für die Musik das, was die gebundene Rede, „die durch Versmaß und Rhythmik bedingte sprachliche Ausdrucksform"[3], in der Poetik ist.

Folgende Bedingungen sind an die Melodia ligata geknüpft: es werden nur ganz bestimmte Pedes, der Jambus, der Trochaeus, der Dactylus und der Enantius (oder Contrarius) verwandt. In der Melodia soluta kommen weitere hinzu. Die rhythmischen Freiheiten sind in der Melodia ligata nur sehr behutsam zu gebrauchen; einige, in der Melodia soluta angängige, sind vom Gebrauch in der gebundenen Melodie ausgeschlossen. Die Melodia ligata baut sich auf aus Caesuren und Sectionen. Nicht mehr als drei verschiedene Numeri sectionales dürfen in ihr auftreten. Der Numerus sectionalis, bei dem die Zahl der Takte keine ganze ist, wird nur sehr selten gebraucht. Es sind also ausschließlich rhythmische Voraussetzungen, die an die Bildung einer Melodia ligata geknüpft sind. Als ihre stilistischen Bereiche werden genannt der des Stilus hyporchematicus, bei dem alle Bedingungen besonders streng einzuhalten sind, und der des Stilus melismaticus, das sind also die Bereiche des Tanzes und der „Lied"-Formen wie Ariette, Villanelle, Kirchenlied usw.[4]. Tanzformen sind ihrem Wesen nach periodische Gliederungen eigen. Nach Friedrich Blume baut sich alle Entzifferung alter Tanzmusik auf dem Grundstein auf, „daß wir eben für den Tanz den gleichmäßigen Verlauf eines bestimmten Taktmaßes und das Vorhandensein symmetrisch gebauter kleinerer und größerer musikalischer Glieder (Motive und Perioden) voraussetzen können, die wir für etwas aller abendländischen

---

[1] Vgl. E. Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*, Diss. Freiburg i. Br. 1926, S. 43.

[2] *Phryn.* III, 100.

[3] R. Newald, *Einführung in die deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft*, Lahr 1947, S. 157.

[4] Vgl. E. Katz, a. a. O., S. 41 ff.

Volks- und Tanzmusik unbedingt Immanentes halten"[1]. Bei Athanasius Kircher („Musurgia" 1650) wird der Stilus melismaticus als „sehr geeignet für Verse und Metren" (versibus metrisque) und als aus „zwei, manchmal drei, meistens vier Gliedern" bestehend bezeichnet[2]. Mit der gebundenen Melodie, der Melodia ligata, ist von Printz also die periodisch gegliederte, musikalisch-metrisch geformte instrumentale und vokale Musik gemeint. Zum Bereiche der Melodia soluta wird man also deren ausgeprägtes Gegenteil, die deklamatorische dramatische Gesangsform der auf die Anregung Italiens hin auch in Deutschland üblichen „seconda prattica", des Stilus recitativus, rechnen, die hier nicht behandelt wird.

Der auch aus der Betrachtung der Theoretikerquellen ersichtliche enge Zusammenhang zwischen Schwerpunktstakt mit Periodenbildung und der Sphäre des Tanzes und des Liedes läßt die Vermutung aufkommen, daß dieser Zusammenhang ein grundsätzlicher, über die Begrenzung der hier behandelten Epoche hinausweisender sei. Für die akzentuierende, modale Rhythmik der Notre Dame-Epoche hat Heinrich Besseler auf diese Beziehung zu Tanz und Lied wiederholt hingewiesen[3]. Eine ähnliche, wenn auch im einzelnen unterschiedene Erscheinung sieht Besseler in dem von ihm so genannten „Vitalrhythmus" der Dufay-Zeit um 1430[4]. Stellt man die rhythmische Erscheinung des Schwerpunktstaktes um oder kurz nach 1600 in diesen Zusammenhang, so ergibt sich für den geschichtlichen Verlauf der mehrstimmigen abendländischen Musik ein in gewissen Abständen auftretender, beherrschender Einfluß der Musik der Tanz- und Lied-Sphäre mit denselben – oder jedenfalls verwandten – Folgerungen einer akzentuierenden Rhythmik. Daß in der Zeit des Stilumbruches von ca. 1600 neben dem akzentuierenden Reihenrhythmus auch sein Gegenteil, der sprachlich bedingte, deklamatorisch-dramatische Rhythmus des recitativischen Stiles Platz hat, macht den besonderen Reichtum dieser Epoche aus. In diesem recitativischen Rhythmus setzen sich viele Züge des deklamatorisch begründeten Rhythmus des späten 16. Jahrhunderts fort, der sich am deutlichsten in der Musik der venetianischen Schule ausprägt, die ihm auch – in Zarlinos Werk – den klarsten theoretischen Ausdruck verliehen hat.

---

[1] *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite,* S. 31.

[2] Vgl. E. Katz, a. a. O., S. 47.

[3] Vgl. seinen Art. *Ars antiqua,* MGG I, Sp. 682. Vgl. auch H. Besseler, *Bach und das Mittelalter,* Bericht über die wiss. Bachtagung der Ges. f. Musikforschg., Leipzig 1951, S. 108, bes. S. 113.

[4] Vgl. H. Besseler, *Bourdon und Fauxbourdon,* Leipzig 1950, S. 132.

Geradtaktigkeit

Die Vorrangstellung des periodischen Zusammenschlusses nach Gliedern zu Zweien, Vieren, Achten und so fort hat ihre Entsprechung in der Vorrangstellung des geraden Taktes, die das letzte Kennzeichen des neuzeitlichen Taktes ausmacht und für die in der Musiklehre der Zeit ebenfalls Hinweise vorkommen.

Praetorius' Benennung der Mensurvorschriften unterscheidet sich in auffälliger Weise von der durch die Theoretiker noch des ausgehenden 16. Jahrhunderts, die, wie z. B. Gallus Dreßler oder Franchinus Gafurius, noch ganz der überkommenen Lehre der Mensuralmusik folgen. Praetorius nennt den C-Takt, das mensurale Tempus imperfectum non diminutum, ausdrücklich Tempus perfectum (!) minus, das alte Tempus imperfectum diminutum ¢ heißt bei ihm Tempus perfectum (!) majus, wobei er sich ausdrücklich auf die „alten Musici" beruft. Nun wird man allerdings bei den alten Musici vergeblich nach einer Quelle für die auffallende Bezeichnung des geraden Taktes als Tempus perfectum suchen. Um einen Schreibfehler kann es sich bei Praetorius kaum handeln, denn diese Benennung taucht bei ihm fünfmal im Text und auch im Register auf[1]. Dennoch bestehen Bedenken gegen die Annahme, daß Praetorius mit vollem Bewußtsein für das Neuartige, das hier vorliegt, an die Stelle des alten, seit Jahrhunderten die Vorrangstellung einnehmenden, mit Trinitätssymbolik ausgezeichneten dreizeitigen Tempus perfectum das zweizeitige, imperfekte Tempus als jetzt perfekt gesetzt habe, wobei die Rangordnung perfectum – imperfectum (= dreizeitig-zweizeitig) nun abgelöst würde durch die von aequalis-inaequalis. Aus dem Positivum *perfectum* (= dreizeitig) wäre dann das Negativum *inaequalis* (= ungleich, unsymmetrisch) geworden. Im Gegensatz zur mensuralen Praxis und Theorie, in der die Maxima, die Longa, die Brevis und die Semibrevis sowohl drei als auch zwei Unterteilungen in den nächst kleineren Wert erfahren konnten, sind die Notenwerte jetzt grundsätzlich nur noch zweiteilig. Für die Dreiteilung, die eine Ausnahme bildet, findet man die Lösung der Triole, für die bei Praetorius, der die mensurale Dreiteilung der Werte nicht mehr kennt, folgerichtig Beispiele vorkommen. Für die dreizeitigen Taktarten ist grundsätzlich Platz nur noch im Tactus proportionatus, nachdem mit dem ○ das Zeichen für die perfekte Mensur, das dreizeitige Tempus (oder bei dem Verhältnis Longa-Brevis den dreizeitigen Modus) verschwunden ist.

Nun kennt allerdings die Musikpraxis schon im ganzen 16. Jahrhundert das Tempus perfectum nur noch als höchst seltene Ausnahme. Die durchgängige Mensurvorschrift der Zeit ist das Tempus imperfectum diminutum, seltener das Tempus imperfectum non diminutum (von dem es sich in der Auswirkung auf das Tempo allerdings dort, wo es isoliert auftritt, kaum unterscheidet). Ist demnach die Vorherrschaft der Geradtaktigkeit gar nicht an den neuzeitlichen

---

[1] *Syntagma musicum* III, 2, S. 49, 52, 55, 56.

Takt nach 1600 geknüpft? Vollzieht Praetorius hier nur in der Theorie, was in der Praxis schon lange gang und gäbe war? In Wahrheit bedeutet der Gebrauch der imperfekten Mensur im 16. Jahrhundert keine Geradtaktigkeit, sondern nur eine Geradzeitigkeit, macht es doch die rhythmische Eigenart der Musik dieser Epoche aus, daß sie keine regelmäßigen Schwerpunkte kennt, also weder einen Dreier- noch einen Zweiertakt aufweist, daß sie vielmehr durchweg in einem ungegliederten, rhythmisch indifferenten Strom verläuft. Wenn sich der durchgängige Gebrauch des ¢ als Mensurvorschrift allgemein durchgesetzt hat, so bedeutet das nicht mehr als eine Vereinfachung der Schreibgewohnheit (vergleichbar mit dem Verzicht auf Ligaturenschreibung), die möglich ist, weil die Mensurzeichen für die inneren rhythmischen Werte ohne Belang sind. Es lassen sich viele Fälle nachweisen, in denen sogar echte Dreierrhythmen unter C oder ¢ mensuriert sind[1]. Praetorius, der, wie wir sahen, den Schritt vom mensuralen Tactus zum neuzeitlichen Takt als zeitwertende Größe noch nicht vollzieht, hat wohl keine bewußte Neuordnung der Mensuren nach dem Vorgang der Praxis angestrebt. Ihm war lediglich der Sinn der alten, ihm namentlich bekannten Bezeichnung Tempus perfectum für die ungerade Mensur nicht mehr bekannt, als er sie für die gerade beschlagnahmte, in dem guten Glauben es damit so zu halten, wie die alten Musici.

Anderes Gewicht hat in diesem Zusammenhang die Aussage eines in großer zeitlicher Nähe zu Praetorius stehenden Theoretikers. Johann Lippius teilt die Taktarten in seiner bisher nur von der Seite der Harmonik her betrachteten und als bedeutsam erkannten „Synopsis musicae" (1612)[2] in zwei Arten: in den geraden (Spondaicus) und den ungeraden (Trochaicus). Der Gebrauch dieser Versfüße zur Unterscheidung von musikalischen Taktarten deutet auf Akzentrhythmik hin. Der gerade Takt wird bei Lippius nun ausdrücklich als einfacher, natürlicher (naturalior) und gebräuchlicher (communior) gegenüber dem weniger gebrauchten (inusitatior) Dreiertakt ausgezeichnet.

Wolfgang Caspar Printz hat die Vorrangstellung des geraden Taktes in besonderem Maße beschäftigt. Bei ihm kann nach all dem, was er über den Schwerpunktstakt und über Periodenbildung gesagt hat, kein Zweifel bestehen, daß er dabei echte Geradtaktigkeit und nicht nur Geradzeitigkeit meint. Printz ordnet die Proportionen nach einem in der übrigen Musiklehre nicht wieder vorkommenden Schema. Er kennt in seinem Compendium von 1668 nicht – wie üblich – aequale und inaequale, sondern unterscheidet vier gleichwertig nebeneinanderstehende Gruppen: Proportio naturalis, Proportio artificiosa, Propor-

---

[1] Vgl. H. Riemann, *Handb. der Musikgesch.* II, 2, Leipzig 1912, S. 12 f. u. ö.; ders. in seiner kleinen Studie *Zu Wolfs neuem Isaak-Band,* SIMG X, S. 122 f. Vgl. auch H. Besseler, *Beiträge zur Stilgeschichte der deutschen Suite im 17. Jahrhundert,* Diss. Freiburg i. Br. 1923 (maschinenschriftl.), S. 43; auch F. Blume, *Studien zur Vorgesch. der Orchestersuite,* S. 30.

[2] Vgl. H. Gehrmann, *J. G. Walther als Theoretiker,* VfMw VII, S. 517 f. u. 577; M. Bukofzer, *Music in the Baroque Era,* New York 1947, S. 385.

tio multiplicans und Proportio artificiosa mixta. Unter den drei letzten verbergen sich mit ungewöhnlichen Bezeichnungen und in anderer Gruppierung die allgemein bekannten Proportionen, worauf hier nicht näher eingegangen werden kann. Besondere Aufmerksamkeit beansprucht dagegen der Begriff der *Proportio naturalis*. Ihre Definition lautet:

„Proportio naturalis est, quando habitudo quantitatum temporalium ad invicem certa est, et comparatio fit inter notas diversae formae externae (hoc est intelligendum de proportione inaequalitatis)."

Da Beispiele dieser Art der Proportion nicht gegeben werden und die etwas dunkle Definition auch im Zusammenhang mit den leicht auflösbaren der übrigen Arten nicht ausreicht, müssen andere angeführte Merkmale zur Bestimmung herangezogen werden. Printz zeichnet diese Proportion in auffälliger Weise vor den anderen aus. Erstens stellt er sie an die Spitze und zweitens nennt er sie naturalis. Dann sagt er von ihr, daß sie „perfecta" sei „in quantitate, virtute et consecutione finis"[1]. An anderer Stelle geht er noch weiter. In dem Eintrag, den er am 14. Juli 1665 dem Georg Fabricius ins Stammbuch[2] schreibt, heißt es:

„Thesis Musica:
Qui proportionem naturalem aut communem imperfectam esse dicit, illum imperfecti cerebri esse existimo. Nam, quicquid perfectum est in quantitate, virtute et consecutione finis, illud nullo modo imperfectum dici potest. Atque proportio naturalis talis est."

Daraus geht zunächst einmal hervor, daß ihm die Feststellung, daß die Proportio naturalis eine perfekte sei, außerordentlich wichtig ist. Wenn er sich so energisch, ja empört dagegen verwahrt, daß man sie imperfekt nennt, dann läßt das den weiteren Schluß zu, daß das gemeinhin getan werde. Diese Überlegung und der Ausschluß der in den anderen Gruppen behandelten Proportionen, lassen annehmen, daß die einzige Proportion, die bisher noch nicht in Printzens System vorgekommen ist und die üblicherweise als imperfekt bezeichnet wird, der Takt also, der unter dem mensuralen System des Tempus imperfectum C steht[3], mit dieser etwas geheimnisvoll umschriebenen Proportion gemeint ist. Dafür spricht ferner, daß Printz in seinem Phrynis[4] von den vier Semiminimen im C-Takt als von „natürlich proportionierten Noten" spricht.

Im Gegensatz zu Praetorius ist sich Printz also klar darüber, daß er sich in Widerspruch zur Überlieferung der Musiklehre setzt, wenn er den geraden

---

[1] *Comp.* 68, Cap. II.

[2] Früher in der Preußischen Staatsbibl. Berlin, jetzt in der Westdeutschen Bibl. Marburg. Vgl. J. Wolf in: *Mélanges de Musicologie offerts à M. Lionel de la Laurencie*, Paris 1933, S. 137 f. Dort ist der Eintrag übertragen und abgedruckt.

[3] In der hs. Kompositionslehre von J. G. Walther (Landesbibl. Weimar), S. 61, wird zwischen dem Tactus naturalis (C und ¢, wobei der C-Takt auch vulgaris heißt) und dem Tactus proportionatus oder artificiosus oder minor naturalis unterschieden.

[4] II, 39.

Takt so auffällig vor dem ungeraden auszeichnet. Das neue, von Printz eigens aufgestellte Ordnungsschema der Proportionen ist auf diese Auszeichnung des geraden „natürlichen" ($\frac{4}{4}$-)Taktes hin angelegt.[1]

Die Theoretiker des späten Mittelalters haben immer wieder versucht, die Perfektibilität der Dreiermensur zu begründen. Am schwersten wiegt dabei der Hinweis auf die göttliche Trinität, wie ihn unter anderen Franco von Köln[2], Philipp de Vitry[3] und Simon Tunstede[4] geben. (Diese Erklärungen beruhen allerdings weniger auf der Vollkommenheit der Dreiermensur als der Dreizahl an sich.) Das 17. Jahrhundert kehrt mit Printz diese Tradition um, wenn der gerade $\frac{4}{4}$-Takt, der in der Praxis auch die Musik dieses Jahrhunderts beherrscht, nun den Rang einnimmt, den der Dreiertakt oder die dreizeitige Mensur in den vorausgegangenen Jahrhunderten innehatten. Printz versucht diese Umkehrung der Rangordnung sehr tief zu begründen, indem er sich nicht auf die Natürlichkeit und Gebräuchlichkeit des geraden Taktes allein beruft. Mit der Behauptung, daß er perfekt sei „in quantitate, virtute et consecutione finis" (musicae), unterbaut er seine These, die theoretisch vollzieht, was praktisch bereits in Übung ist, mathematisch (quantitas), ethisch-pädagogisch (virtus) und auch theologisch; denn nach seiner eigenen Definition der Musik[5] ist „finis musicae", (der „Endzweck" der Musik), „eine liebliche Harmonie", eine „angenehme Bewegung Microcosmi" und schließlich „die Ehre Gottes, als umb welcher willen alle Dinge seyn, und alles, was geschieht, geschehen soll". Ihr dient auch, und zwar in vollkommener Weise, die Proportio naturalis, der gerade Takt.

---

[1] Die Vierteilung des spondaischen, geraden Taktes stellt Printz ausdrücklich fest.

[2] Vgl. S. M. Cserba, a. a. O., S. 234.

[3] Vgl. CS III, 29.

[4] Vgl. CS IV, 261.

[5] Vgl. *Comp.* 68, Einleitung; *Phryn.* II, 27; *Historische Beschreibung,* Cap. XIV.

Johann Christoph Graupner als Klavierkomponist

von

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT

Die zahlreichen, meist handschriftlich überlieferten Werke des bedeutenden und fruchtbaren Zeitgenossen Bachs, Johann Christoph Graupner, wurden bis jetzt nur teilweise von der Forschung ausgewertet. W. Nagel beschrieb das Leben des Komponisten und setzte sich mit den Sinfonien Graupners auseinander[1], während F. Noack die Kirchenmusik und Opern behandelte[2]. Mit den Klavierwerken Graupners hat sich jedoch noch niemand eingehend beschäftigt[3]. M. Seiffert kannte sie nicht und begnügte sich in seiner *Geschichte der Klaviermusik* mit der Aufzählung einiger Werktitel[4]. W. Georgii erwähnte Graupner nur am Rande und handelte seine Klavierstücke auf wenigen Zeilen ab[5]. Dieser Umstand wirkt befremdend, da sich der größte Teil von Graupners Klavierwerken, seit Jahrzehnten von F. Noack genau katalogisiert, auf der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt (Da) befindet[6]. Es soll deshalb hiermit der Versuch gemacht werden, Graupners Wirken als Klavierkomponist herauszustellen und sein Schaffen auf dem Gebiet der Tastenkunst durch Vergleich mit Werken des frühen 18. Jahrhunderts zu beurteilen.

Schon in frühester Jugend erlernte Graupner das Klavierspiel. Er berichtet darüber in seiner Selbstbiographie, die J. Mattheson in der *Ehrenpforte* abdrucken ließ: „Den Anfang der Musik machte ich in meinem siebenden oder achten Jahr, vermittels des Claviers, bey dem Organisten N. Küster zu Kirchberg, als an

---

[1] W. Nagel, *Das Leben Christoph Graupners,* SIMG X, 1908/9, S. 568 ff.; ders., *Christoph Graupner als Sinfoniker,* Langensalza 1912.

[2] F. Noack, *Christoph Graupners Kirchenmusiken,* Leipzig 1916; ders., *Die Opern von Christoph Graupner in Darmstadt,* Kongreßbericht Leipzig 1925, S. 252 ff.

[3] Der Verf. besprach in seiner ungedruckten Dissertation *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit,* Jena 1951, die neuveröffentlichten Werke Graupners, mußte sich aber damals, des wenigen zur Verfügung stehenden Materials wegen, eine endgültige Stellungnahme vorbehalten.

[4] C. F. Weitzmann – M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik Bd. I,* Leipzig 1899, S. 371 ff.

[5] W. Georgii, *Klaviermusik,* Zürich ²1950, S. 153.

[6] Der Bibliothek Darmstadt sei an dieser Stelle für bereitwillige Auskünfte und die Beschaffung von Mikrofilmen gedankt.

meinem Geburtsort"[1]. In derselben Quelle liest man von seinen späteren Studien bei J. Kuhnau in Leipzig, wohin Graupner 1696 übergesiedelt war. Als 1706 die Schweden in Sachsen einrückten, verließ er das Land und flüchtete nach Hamburg. Hier erhielt er auf Grund seiner pianistischen Fähigkeiten bald eine Stelle als Cembalist und „schlug" etwa zwei Jahre lang im Theater den Flügel. Schließlich fand Graupner 1709 eine Lebensstellung als Kapellmeister am Darmstädter Hof. Ein unbekannt gebliebener Zeitgenosse hat 1781 dem Andenken des Meisters einen Aufsatz im *Hochfürstlichen Hessen-Darmstädter Staats- und Adresskalender* gewidmet, der auch seine Leistungen als Klavierspieler hervorhebt: „Graupner war gewiß einer der vorzüglichsten Componisten seiner Zeit, ein Kenner; die ihn in seinem mittleren Alter noch gehört haben, bezeugen, daß er zugleich eine bewunderungswürdige Fertigkeit auf dem Klavier besessen habe; diese verlohr sich aber wieder in seinen älteren Jahren, bei mehreren Geschäften und weniger Übung"[2]. Noch im Jahre 1812 ergötzt sich E. L. Gerber an Graupners Klavierwerken, von denen er selbst eine Reihe besaß. In seinem zweiten Lexikon schreibt er im Graupner-Artikel: „... einer der gefälligsten und beliebtesten Komponisten seiner Zeit; besonders in Klaviersachen"[3].

Es dürfte somit feststehen, daß Graupners Fertigkeiten auf dem Klavier bis in die 30er Jahre des 18. Jahrhunderts geschätzt wurden und seine Cembalostücke in Deutschland weite Verbreitung fanden. Andererseits darf nicht vergessen werden, daß das Klavier nur nebenbei, wie es seine Zeit gerade zuließ, von ihm mit Kompositionen bedacht wurde. Bei der erdrückenden Fülle von fast 2000 Kirchenkantaten und Orchesterstücken, die Graupner in Darmstadt schrieb, wird man wohl schwerlich diesem Instrument eine Vorrangstellung einräumen können. Immerhin bieten die heute noch vorhandenen Drucke und Handschriften genügend Material für eine wissenschaftliche Analyse. Im einzelnen standen folgende Quellen zur Verfügung:

A. Drucke

I (8) *Partien auf das Clavier, bestehend in Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen etc., verfertigt ... von Christoph Graupner, Erster Theil,* Darmstadt 1718[4]

II *Monatliche Clavier-Früchte, bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten, Giguen etc. meistentheils für Anfänger herausgegeben,* Darmstadt 1722[5]

---

[1] J. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte,* Hamburg 1740, S. 410 ff.

[2] Zitiert nach Nagel, *Das Leben ...,* a. a. O., S. 604.

[3] E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler 2. Theil,* Leipzig 1812, Sp. 380.

[4] Exemplar Da Mus 465. Die fast vollständige hs. Vorlage oder Abschrift dieser Partien Da Mus 466. Bei dem unter gleichem Titel, Darmstadt 1726, von Gerber, a. a. O., Sp. 382, angeführten Werk handelt es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine zweite Auflage. Ein zweiter Teil ist vermutlich nicht erschienen.

[5] Exemplar UB Rostock Mus. Saec. XVII – 20/2. 2 a, nur 1. Heft, *Januarius* (Partita C-Dur), vorhanden. Da Gerber nach eigenen Angaben, a. a. O., Sp. 382, einen

III *Vier Partien auf das Clavier, unter der Benennung der Vier Jahreszeiten Winter, Frühling, Sommer, Herbst. Bestehend aus Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menuetten, Giguen etc. Denen Liebhabern des Claviers zur Vergnügung und Exercitio herausgegeben*, Darmstadt 1733[1]

B. Handschriften[2]

I	ca. 1716	2 Praeludien und Fugen in a-moll und d-moll	Da Mus 483
II	ca. 1722	Aria für Klavier Es-Dur	Da Mus 406/2
III	ca. 1730	Partita C-Dur	Da Mus 478
IV	ca. 1730	*Leichte Clavier-Übungen bestehend aus Praeludien, Allemanden, Couranten etc.* Teil I bis III = 3 Partien in C-Dur, D-Dur und B-Dur	Da Mus 476/1–3
		Teil IV = 23 Einzelstücke, meist Menuette, nebst einem Menuett „de Ms. Weizmann a Strassburg“	Da Mus 476/4
V	ca. 1730	Partita G-Dur	Da Mus 406/3
VI	ca. 1730	13 Einzelsätze (7 Menuette, 3 Giguen, 2 Sarabanden, 1 Chaconne)	Da Mus 479
VII	ca. 1735	4 Partien in D-Dur, F-Dur, A-Dur, A-Dur	Da Mus 468/1–3
VIII	ca. 1738	4 Partien in d-moll, F-Dur, A-Dur, e-moll	Da Mus 480/1–4
IX	ca. 1739	Gigue per cembalo	Da Mus 414
X	ca. 1740	3 Partien in G-Dur, d-moll, D-Dur	Da Mus 481

C. Neudrucke

I *Monatliche Klavierfrüchte* (A II 1)[3], hg. von A. Küster, Wolfenbüttel 1928

II *Drei Partien* (B VIII 1, 3, 4), hg. von A. Küster, Wolfenbüttel 1935

Nicht von Graupner stammen die unter seinem Namen in einer zeitgenössischen Abschrift überlieferten *Sei Sonate per il cembalo* (Da Mus 474). F. Oberdörffer machte bereits darauf aufmerksam, daß es sich bei diesem Werk um eine Kopie

---

großen Teil der übrigen elf, mit Monatsnamen bezeichneten Hefte besaß, dürfte kein Zweifel darüber bestehen, daß die Slg. vollständig (12 Partien) veröffentlicht wurde.

[1] In Da Mus 467 nur Partita I *Unter der Benennung vom Winter*. Ein vollständiges Exemplar ist dem Verf. nicht bekannt. Umfragen bei verschiedenen Bibliotheken verliefen ergebnislos.

[2] Der Verf. stützt sich bei der chronologischen Ordnung teilweise auf die Angaben des hs. Katalogs der Werke Graupners, den F. Noack für die Bibliothek Darmstadt angelegt hat.

[3] Die Abkürzungen beziehen sich im folgenden stets auf das vorliegende Quellenverzeichnis.

der *Sei sonate à Flauto traversière e Cembalo* op. 1 von J. J. Quantz handelt[1], die nach Gerber im Jahre 1734 gedruckt wurden[2]. Ferner muß die Autorschaft Graupners für die *Sonatina* D-Dur (Da Mus 406/1) bezweifelt werden. F. Noack hatte das dreisätzige Stück auf ca. 1747 datiert, jedoch erscheint es kaum glaubwürdig, daß Graupner noch im Alter zur Komposition von Sonaten übergegangen ist. Nach der leichtflüssigen Schreibweise zu urteilen, möchte man die Sonatine eher einem stark italienisch beeinflußten deutschen Zeitgenossen zuweisen.

Eine Anzahl Klavierwerke, die noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts vorhanden war, ist inzwischen in Verlust geraten. Einer der ersten Biographen Graupners, E. Pasqué, hat nach Nagel 1854 die *Vier Jahreszeiten* (A III) und einen Band Graupnerscher Klavierkompositionen mit 25 Partien, Praeludien und Ouvertüren zur Hand gehabt[3]. Zählt man zu diesen verlorengegangenen Stücken die im vorangestellten Verzeichnis aufgeführten, so hat Graupner aller Wahrscheinlichkeit nach wenigstens 65 Partien komponiert. Für die vorliegende Untersuchung ließen sich jedoch nur noch 26 Partien, 2 Praeludien und Fugen und 38 Einzelstücke zusammentragen.

Graupner fühlt sich formal durchaus der deutschen Klaviertradition eines J. Kuhnau oder J. K. F. Fischer verpflichtet. Die Satzzahl jeder einzelnen Folge hält sich in maßvollen Grenzen und schwankt zwischen 4 und 11 Stücken. Die Einheit der Tonart wird in allen Partien gewahrt. Ebenso hält sich der Komponist im wesentlichen an die deutsche Normalform Allemande – Courante – Sarabande – Gigue; lediglich die Schlußgigue ist für Graupner nicht bindend. Sie tritt nur in 11 Partien auf und wird meist durch ein Chaconne, ein *Rigaudon en Rondeau* oder andere Variationsstücke ersetzt. 12 Satzfolgen beginnen mit Praeludien. Was Graupner unter diesem Sammelbegriff alles versteht, soll später erörtert werden.

Neben der bewußt fortgesetzten deutschen Überlieferung lassen sich in der Großgliederung auch vereinzelt französische Einflüsse nachweisen. In Frankreich ordnet sich die Klaviersuite von ihren Anfängen an nur selten einem starren Schema unter. Die einzelnen Stücke werden in beliebiger Folge aneinandergereiht, ohne daß ein systematischer Aufbau zu erkennen wäre. Dabei spielt die Bündelung gleichgearteter Sätze eine große Rolle[4]. Etwas ähnliches versucht auch Graupner an drei Stellen seiner Partien. In A I 1 folgen zwei Couranten aufeinander, in B V zwei Gavotten und in B VII 3 drei Airs. Da man bei den anderen deutschen Klavierkomponisten nach 1700 nur selten derartigen Erscheinungen begegnen kann (etwa in Bachs *Englischen Suiten*), verdienen sie

---

[1] F. Oberdörffer, *Der Generalbaß in der Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1939, S. 9.

[2] E. L. Gerber, *Historisch-biographisches Lexikon 2. Theil*, Leipzig 1792, Sp. 216.

[3] Nagel, *Das Leben . . .*, a. a. O., S. 603.

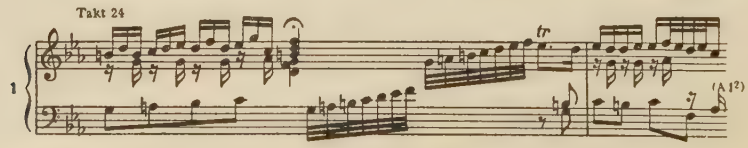
[4] M. Reimann, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite*, Diss. Köln 1939 (Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. III).

bei Graupner Beachtung. Trotzdem kann für ihn die feststehende deutsche Gliederung als gesichert gelten, und es erscheint sinnvoll, zuerst die einzelnen Stammsätze ihrer logischen Folge nach zu besprechen.

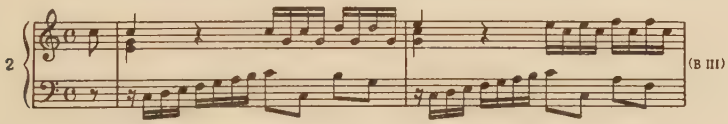
Die 26 erhaltenen Allemanden fallen durch ihren geringen Umfang auf, der durchschnittlich nur 20 Takte beträgt. Sätze wie B V mit 32 oder B X 2 mit 40 Takten bilden bereits Ausnahmen. Sämtliche Allemanden sind dem Usus der Zeit entsprechend zweiteilig gebaut. Das Längenverhältnis dieser beiden Teile kann in der Regel mit 4:5 festgelegt werden. 7 Stücke sind durch den Doppelstrich halbiert. Lediglich bei A I 8 ist ungewöhnlicherweise der erste Teil länger als der zweite (12:11). Auch in der Satztechnik schließt sich Graupner dem Geschmack der Zeit an und bedient sich einer freien komplementär-rhythmischen Stimmführung. Jedoch ist eine stärkere homophone Orientierung nicht zu verkennen. Dabei wird die einfache harmonische Anlage der Stücke durch figurative Umspielung der melodischen Kerntöne flächenhaft ausgebreitet.

Parallel dazu macht sich mit den Jahren eine zunehmende Auflockerung des strukturellen Gefüges bemerkbar. Bereits in der ersten Sammlung von 1718 lassen sich Ansätze dafür in vier Allemanden aufzeigen (A I 1, 2, 4, 7). Der einheitliche, durch freie Fortspinnung gewonnene Ablauf wird durch geschlossene Mehrtaktbildungen gestört, die ihrerseits immer wieder neues Motivmaterial in das musikalische Geschehen einfügen. Wohin diese Erschütterung des gleichmäßigen Allemandenflusses führt, zeigen zwei Sätze von 1740 (B X 2, 3), in denen das Fortspinnungsprinzip völlig zugunsten einer Reihungstechnik aufgegeben wird. Die Allemande B X 2 in d-moll besteht z. B. aus 7 verschiedenen Motivgruppen von unterschiedlicher Länge, die durch Kadenzierungen voneinander abgesetzt sind.

Zweifellos haben wir es hier mit unmittelbaren Einflüssen des neuen italienischen Klavierstils zu tun, wie er sich so charakteristisch und künstlerisch hochbedeutend in D. Scarlattis Kompositionen ausgeprägt findet. Diese Einwirkungen lassen sich in vielen Einzelheiten nachweisen, so etwa in den Trommelbässen (B X 2) oder den Baßoktavführungen (B X 3). Auch die harmonisch betonten Dreiklangsbegleitfiguren in vielen Sätzen offenbaren eine elementare Freude am Klangspiel, das im sinnenfrohen Italien zu Hause ist. Dazu gesellt sich die Vorliebe für effektvolle, toccatenhafte Einschübe in den Satzverlauf. Sie treten meist am Ende eines Stückes auf und erhöhen die Schlußwirkung (Beispiel 1). Bei der Besprechung der anderen Sätze wird zu diesen Erscheinungen noch ausführlicher Stellung genommen werden.

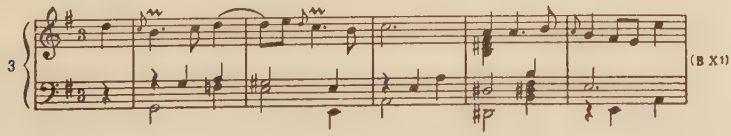


Auf Grund des Ausgeführten dürfte es verständlich sein, daß dem Allemandenthema nur eine untergeordnete Bedeutung zufällt. Betrachtet Bach in seinen drei Klaviersuitensammlungen den musikalischen Einfall noch als Keimzelle der Allemandenkomposition und entwickelt er aus diesem Gedanken durch freie Fortspinnung logisch das ganze Stück, so geht Graupner von völlig anderen Voraussetzungen aus. Für ihn ist das Thema nur derjenige Teil der Komposition, der an den Anfang eines Stückes gestellt wird und das vielgliedrige Ganze eröffnet. Deshalb ist auch Graupner bestrebt, das Thema durch eine klare, sinnfällige Kadenz von dem Folgenden abzugrenzen. Bach dagegen vermeidet den Einschnitt und die Trennung und versucht, die wenigen vorhandenen Kadenzierungen durch Vorhaltsbildungen zu verschleiern, um den steten Fluß aufrechtzuerhalten (Ausnahme BWV 817). Nur noch 6 Allemandenthemen Graupners entsprechen dem Bachschen Verfahren (A I 7, 8, III 1, B IV 2, VIII 1, 4). Darüber hinaus versucht der Komponist vereinzelt, durch einfache Takt- und Motivwiederholungen das Thema zu gliedern und benutzt dabei Gruppierungen, die, zum Typus erstarrt, unzählige Male in der italienischen Klaviermusik dieser Zeit anzutreffen sind (B III, IV 2, VII 2, VIII 4, X 2, 3; Beispiel 2)[1].



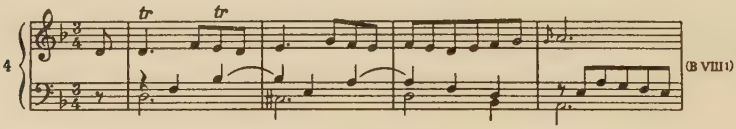
Ein weiterer moderner Zug in Graupners Allemanden besteht in der häufig anzutreffenden kantablen Führung der Oberstimme. Der Meister ist durchaus in seinem Element, wenn es sich darum handelt, vokale Melodik auf das Instrument zu übertragen. Schließlich blieb zeit seines Lebens die Kirchen- und Opernmusik (1400 Kirchenkantaten und verschiedene Opern sind überliefert) sein eigentliches Schaffensgebiet.

Weitaus stärker wird dieser kantable Grundzug in den Couranten spürbar. Verweilen wir zunächst bei den Themen dieser Stücke. Ihre Melodik besteht meist aus vokal erfundenen Sekundschrittfolgen, während sich die Harmonik fast nur in dem einfachsten funktionellen Rahmen bewegt. Ein einziger Einfall weicht in dieser Hinsicht von der üblichen Gestaltung ab (B X 1; Beispiel 3).



[1] Der Verf. stellte in seiner Dissertation, a. a. O., S. 38 und 49 ff., eine Reihe von typischen Bauformeln dieser Art zusammen.

Die Tonart G-Dur wird bereits im ersten Takt verlassen und strebt modulatorisch nach a-moll (Sp), leitet aber schon in den beiden folgenden Takten nach e-moll (Tp) über. Bei diesem Beispiel treffen wir ausnahmsweise auf eine eindeutige Kadenzierung des Themas, das sonst, im Gegensatz zu dem der Allemanden, sehr häufig mit dem folgenden musikalischen Geschehen ohne Einschnitt verbunden ist. Nur in sechs Stücken werden die Themen deutlich begrenzt (A I 1, B VII 2, VIII 1, 3, X 2, 3). Trotz dieser meist fließenden melodischen Anlage sind wie bei den Allemanden Bestrebungen im Gange, den Einleitungsgedanken durch Motivgruppierungen zu gliedern und plastischer zu gestalten. Dabei wird häufig der erste Takt wörtlich oder auf eine andere Stufe versetzt wiederholt, wie es bei B VIII 1 der Fall ist (Beispiel 4). Insgesamt 7 Themen weisen einen durch Gruppenbildung geformten Bau auf (B III, IV 1, 2, VII 2, 3, VIII 1).



Im allgemeinen lassen sich die 26 Couranten je nach der angewandten Satztechnik in drei verschiedene Gruppen einteilen, die sich zahlenmäßig etwa die Waage halten. Die erste folgt ganz dem italienischen Klavierstil. Ihr Merkmal ist ein dünner, aufgelockerter zweistimmiger Satz, bei dem die Oberstimme die absolute Führung übernimmt und überwiegend aus spielfreudigen Dreiklangsbrechungen besteht. Die zweite Gruppe lehnt sich eng an die französische Schreibweise an, bedient sich also der scheinpolyphonen Satztechnik mit einer melodisch sangbaren, reichverzierten Oberstimme. In einer dritten Gruppe schließlich können jene Couranten zusammengefaßt werden, in denen beide Satzarten verschmolzen sind. Diese Stilvermischung ist durchaus ein Charakteristikum der Epoche und läßt sich an vielen Werken namhafter Komponisten noch bis 1760 nachweisen (etwa in Telemanns *Fantaisies pour le clavessin,* 1732). Es muß aber besonders betont werden, daß die drei durch ihre Satztechnik bedingten Courantentypen keineswegs aus entwicklungsgeschichtlicher Perspektive heraus betrachtet werden können. Graupner beherrschte eben, wie die meisten seiner bedeutenden Zeitgenossen, virtuos alle nur möglichen Stilarten und wandte sie nebeneinander in verschiedenen Schaffensjahren an.

Wie bei den Allemanden, erhöht der Komponist auch bei einigen Couranten die Schlußwirkung durch unerwartet eingeschobene Läufe und Passagen (A I 1, 6, 8, III 1). Hier zeigt sich jedoch diese Tendenz ausnahmslos in den früheren Werken (1718 und 1733). A I 1 bietet dafür einen vortrefflichen Beleg. Das ganze Stück ist in seiner Grundhaltung rein improvisatorisch angelegt und

gliedert sich in sieben verschiedene, heterogene Abschnitte. Der erste Einfall (von einem Thema kann man hier nicht mehr sprechen) besteht nach einem einleitenden C-Dur-Akkord aus einer Dreiklangskaskade, die unter Ausnutzung der gesamten zur Verfügung stehenden Klaviatur von C bis c″ reicht. Triolenfiguren führen die Bewegung wieder abwärts, bis in Takt 16 nach zwei Arpeggien ein langer wogender Sechzehntellauf eingeworfen wird. In verkürzter Form tritt dieser Einwurf dann noch zweimal in dem mosaikartig zusammengewürfelten Satz auf. Der Typus der Courante ist damit restlos zerstört. Es bleibt ein freies, improvisiertes Klangspiel in der Art einer Toccata, in sich unorganisch und beinahe formlos, wenn nicht als letzte Reminiszenz die Zweiteilung des Suitensatzes übernommen wäre. An dieser Zweiteilung hält Graupner übrigens konsequent fest, und es ergibt sich ähnlich den Allemanden ein durchschnittliches Taktverhältnis von 4 : 5. Die Ausdehnung der Sätze ist jedoch sehr unterschiedlich; sie schwankt zwischen 16 und 78 Takten Gesamtlänge.

Die Sarabanden gehören fast ausnahmslos einem Typus an, der seine kantable Melodieführung von der Arie herleitet, satztechnisch jedoch der französischen Klaviermusik verpflichtet ist. In der Regel besteht ein solches, meist zweiteilig angelegtes Stück aus 16 oder 24 Takten, ist also liedmäßig genau periodisiert. Nur einige Ausnahmen erscheinen in Gestalt eines dreiteiligen Aufbaus mit Themenreprise (ABA). Die stets vier Takte umfassenden Themen kadenzieren häufig ab, sind aber nur selten durch motivische Entsprechungen melodisch gegliedert.

Von dieser üblichen Gestaltung weicht die Sarabande B X 3 sowohl durch den italienischen homophonen Satz wie die gekünstelte Harmonik ab. Stereotype Baßbegleitfiguren und Sechzehntelbewegungen mit langen gleichförmigen Akkordreihen in der rechten Hand lassen keinerlei polyphone Deutung mehr zu. Das Stück steht in der Paralleltonart der Partita (h-moll), endet aber in der Tonika (D-Dur). Ihm schließen sich vier 16-taktige, ziemlich freie Variationen an, die der homophonen Anlage die Krone aufsetzen: alle 64 Takte sind nämlich auf dem Orgelpunkt D aufgebaut, der mit einem vollen D-Dur-Akkord dreimal in jedem Takt bekräftigt wird. Darüber wird einstimmig die Melodie geführt. Vorbilder dieser Art sind schon um 1700 bei den französischen Klaviermeistern nachzuweisen. Später finden diese vordergründigen Sätze, allerdings mit gebrochenen Akkorden in der linken Hand, unter der Bezeichnung „Murky“ großen Anklang, und es entsteht eine reiche Literatur, der auch Graupner verschiedentlich seinen Tribut zollt.

Von allen Stammsätzen der Suite offenbaren die Giguen Graupners am deutlichsten moderne Einflüsse. Die 15 überlieferten Stücke gehören verschiedenen Entstehungsjahren an und zeigen besonders in der späteren Zeit in wachsendem Maße Auflösungserscheinungen, die das Charakteristische des stilisierten Tanzes immer mehr verwischen. Rein formal wird die Zweiteilung mitunter aufgegeben (B IV 1, IX) oder das wohlgeordnete Taktverhältnis beider Teile

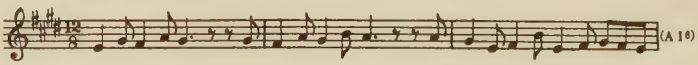
in der Regel ca. 3:5) willkürlich verändert (B III 1:3)[1]. Die letzte Gigue von B IV (in a-moll) hat schließlich nichts mehr mit der üblichen Form gemeinsam: sie gleicht in der Anlage ABACA einem französischen Rondeau.

Auch in satztechnischer Hinsicht lassen sich die gleichen Tendenzen nachweisen. In der Sammlung von 1718 sind fünf Giguen noch besonders sorgfältig gearbeitet. Drei vierstimmig fugierte Sätze stehen einer streng im französischen Stil geschriebenen (A I 8) und einer homophon orientierten italienischen Gigue (A I 7) gegenüber. Bei zwei, etwa 12 Jahre später zu datierenden Stücken legt man sich dagegen die Frage vor, ob sie überhaupt noch als Giguen anzusprechen sind (B V, VI 2). Die erstgenannte ist eine italienische Triolengiga einfachster Art. Der gleichförmige Fluß der Oberstimme wird von Baßtönen gestützt, die sich, bei einer Gesamtlänge von 24 Takten, 15 volle Takte lang in Oktavparallelen bewegen. Auch in der Gigue B VI 2 dominiert ganz die Klangwirkung, die sich hier auf den konsequent beibehaltenen Gegensatz von Triolen- und Sechzehntelbewegung gründet. Die wahrscheinlich im Jahre 1739 geschriebene Gigue B IX erhebt dann das Klangspiel zum Prinzip, verzichtet aber auf alle charakteristischen Merkmale. Im einheitlichen, ungestörten Ablauf rauschen Passagen und gebrochene Dreiklänge über die höchsten und tiefsten Lagen der Tastatur, ohne jedoch die einfachsten harmonischen Grundfunktionen zu verlassen.

Das Thema bestimmt nur noch in wenigen Fällen den Satzverlauf der Gigue. Wie bei den anderen Suitenstammsätzen, machen sich auch hier Gliederungsbestrebungen bemerkbar, die auf italienische Einflüsse zurückzuführen sind. Das zweitaktige Thema von B V z. B. zeigt einen völlig symmetrischen Bau mit dem Höhepunkt in der Mitte. Sehr plastisch treten diese Erscheinungen in den drei fugierten Giguen zutage. Die Bauformeln ihrer Themen lassen sich wie folgt wiedergeben:

B I 2	a_1b_1 / a_2b_2 / b_3b_4 /
B I 5	a / b_1 / b_2 / c /
B I 6	a_1 / a_2 / b /

In dem Thema der Gigue B I 6 werden die einzelnen Gruppen durch Pausen getrennt, so daß mit der Wiederholung des ersten Abschnitts ein wohlgeformtes dreiteiliges Gebilde den Satz einleitet (Beispiel 5).

5 

Alle übrigen freien Tanzsätze, die bei Graupner in den Suiten auftreten, sind im Vergleich zu manchen Allemanden und Couranten überraschend sauber und sorgfältig gearbeitet. Das dürfte zweifellos mit ihrer Zweckbestimmung

[1] Vgl. hierzu die Klaviergiguen G. F. Händels, die formal ähnlich labil gebaut sind.

zusammenhängen; denn eine Anzahl von Tänzen, die bereits vor 1700 von den Franzosen in die Suite eingeführt wurden, waren auch noch zu Graupners Zeiten für den praktischen Gebrauch verwendbar. Das gilt in erster Linie für das Menuett, das zahlenmäßig am stärksten vertreten ist, während Bourrée, Gavotte, Loure u. a. nur vereinzelt vorkommen.

Eine besondere Vorliebe hegt Graupner für Variationsfolgen, die, wie bereits erwähnt, oft die fehlende Schlußgigue ersetzen. 17 derartige Stücke lassen sich in den verschiedenen Suiten nachweisen, wobei in drei Partien gleich zwei dieser Zyklen eingeführt werden (B V, VII 3, X 2). Formal besitzt die französische Rondoform den Vorrang. Sie wird aber grundsätzlich nur für die variierten Tanzsätze (Rigaudon, Bourrée und Gavotte) angewendet, während die Liedvariationen (Sarabande, Air) stets als Double bezeichnet sind[1]. Daneben pflegt Graupner die Chaconne in drei Stücken (A I 3, B VIII 1, 4); die dabei benutzten Themen scheinen ihrer Anlage nach aus dem 17. Jahrhundert zu stammen, lassen sich jedoch nicht unmittelbar bis zu ihren Ursprüngen zurückverfolgen. Wahrscheinlich handelt es sich bei ihnen um überlieferte Modelle, die, wie bei vielen Fugenthemen, von Generation zu Generation „vererbt" wurden[2]. Ihre Beliebtheit reicht bis weit ins 18. Jahrhundert hinein.

Unter der Bezeichnung Praeludien verbirgt sich, wie immer in dieser Zeit, eine Fülle der verschiedenartigsten Formen. Zahlenmäßig am stärksten ist die französische Ouverture mit fünf Sätzen vertreten. Graupner hält sich jedoch nur in A II 1 an das übliche dreiteilige Formschema und wandelt den Aufbau der anderen Stücke sehr frei ab. So fehlt bei A III 1 der langsame Schlußteil, und in zwei weiteren Sätzen ist nur noch der Grave-Einleitungsteil im punktierten Rhythmus übrig geblieben. Eine eigenartige Dreiteiligkeit entwickelt der Komponist in der Partita B IV 3: einem pathetisch scharf rhythmisierten Anfangsteil im geraden Takt folgt ein leichtflüssiger $^3/_8$-Mittelsatz ohne Imitation. Den Schluß bildet ein Fugato im $^4/_4$-Takt, ganz im Sinne der üblichen Mittelsätze der Ouverturen.

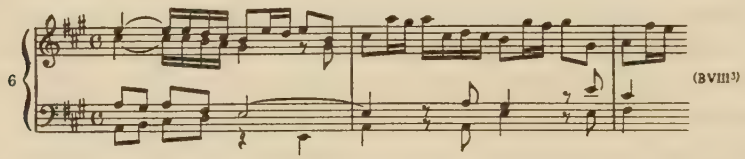
Fünf weiteren Suiten stellt Graupner toccatenhafte Einspielstücke voran. Die im zügigen Tempo auszuführenden Vorspiele zeigen vereinzelt Ansätze zu einer freien imitatorischen Stimmführung, die sich jedoch meist in Arpeggienfiguren auflöst (B VII 2, VIII 1, 2, 4, X 1). Die Sammlung von 1718 wird von einem zweistimmigen Fugatosatz eröffnet, der jedoch von der Ouverture in keiner Weise beeinflußt ist (A I 1). Ein Unikum bildet das Prélude B VIII 3. In dem nur 13 Takte langen, klangschönen Stück läßt der Komponist ähnlich gebaute Motive in sanft wiegender, arioser Melodieführung auf verschiedenen Tonstufen aufeinanderfolgen, so daß der Satz wie aus einem Guß geformt er-

---

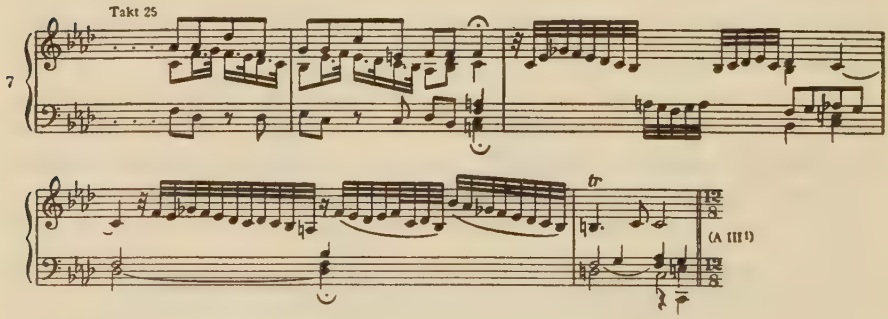
[1] Vgl. M. Reimann, *Zur Entwicklungsgeschichte des Double,* Mf V/1952, S. 317 ff. und VI/1953, S. 97.

[2] Zum Typus erstarrte Fugenthemen stellte Seiffert, a. a. O., S. 206ff., zusamm en.

scheint. Vergleicht man jedoch dieses Stück etwa mit dem Bachschen Praeludium in E-Dur (W. Kl. I, BWV 854), das, ebenfalls melodisch eingängig, durch seine Da capo-Gliederung zur Arienwelt in Beziehung steht, so offenbaren sich die verschiedenen Zielsetzungen beider Meister klar und eindringlich. Bach entwickelt seinen Satz folgerichtig aus dem Thema, verteilt Höhepunkte und Steigerung. Graupner dagegen reiht Motiv an Motiv, verwandelt die Substanz nur geringfügig und spinnt den Einleitungsgedanken nicht fort. Bach stellt bei aller Schlichtheit des Einfalls immer noch Anforderungen an den Spieler, wogegen Graupner seine Musik auf ein Mindestmaß vereinfacht und kaum noch technische Fähigkeiten voraussetzt. Graupner ist moderner, weil er den bescheidenen Zuschnitt und die leichte Verständlichkeit bevorzugt (Beispiel 6).



Wurde im Vorangehenden mehrfach auf die toccatenhaften Einschübe am Schluß verschiedener Sätze hingewiesen, so muß jetzt noch ein besonders ausgeprägter Fall dieser Art in dem f-moll-Praeludium A III 1 behandelt werden. Graupner spitzt hier das musikalische Geschehen unter Anwendung reicher harmonischer Mittel auf einen Höhepunkt im Takt 27 zu und führt dann den ersten Teil der Ouverture improvisatorisch frei in drei weiteren Takten zum Dominantschluß (Beispiel 7).



Ein Vergleich mit ähnlichen Erscheinungen in der Bachschen Klaviermusik (W. Kl. I, BWV 850, 851, 855) liegt auf der Hand. H. Besseler hat ihre Bedeutung nachdrücklich herausgestellt und auf das „persönlich-gefühlshafte Mitgehen", das die Interpretation derartiger Stücke erfordert, aufmerksam ge-

macht[1]. Eine Parallelstelle läßt sich nur noch in dem fis-moll-Praeludium der 6. Klaviersuite von G. F. Händel (*Suites de Pièces pour le clavecin,* London 1720) nachweisen[2], sonst jedoch nirgends in der deutschen Klaviermusik zwischen 1715 und 1740. Denn alle übrigen Unterbrechungen des „Einheitsablaufes", die bisher bei Graupner angeführt wurden, sind nur jähe Einwürfe virtuoser Art, ohne jede harmonische Vertiefung. Man möchte deshalb annehmen, daß Graupner mit den oben genannten Klavierwerken Bachs und Händels vertraut war und ihrem Vorbild in dem besonders sorgfältig gearbeiteten Praeludium der Partita *Vom Winter* (A III 1) 1733 nacheiferte. Einleitungsstücke, die eine Sammlung eröffnen, werden ja stets bevorzugt behandelt. Sie sind die Visitenkarte ihres Schöpfers.

Die vier Partien der *Vier Jahreszeiten,* von denen leider nur noch die erste vorhanden ist, erregen auch in anderer Hinsicht unsere Aufmerksamkeit. Es erhebt sich nämlich die Frage, ob der Komponist hier bewußt Programmusik schreiben oder nur in Anlehnung an die damals üblichen blumenreichen Werktitel seiner Sammlung eine zugkräftige Überschrift geben wollte. Volle Klarheit schafft in diesem Punkte die Vorrede Graupners. Zuerst spricht er von dem guten Abgang seiner früher gestochenen Werke. Freunde und Liebhaber des Klavieres hätten ihn bewogen, „noch weiteres zu versuchen, und Vier Partien auf solches unter dem Titel der Vier Jahreszeiten herauszugeben; doch nicht der Meinung, als unter solchem eine sonderliche *Expression* oder *Invention* gesucht zu haben, weilen von dergleichen weit hergeholten Dingen eben kein sonderlicher Freund, sondern bloß zu deren Benennung Unterschied"[3]. Graupner hält also von der programmatischen Instrumentalmusik wenig und ist nicht gewillt, die bildhafte musikalische Gestaltung seines Lehrers Kuhnau (*Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien,* Leipzig 1700) fortzusetzen. Seine Worte decken sich mit seiner Musik, was zumindest in der Partita *Vom Winter* überprüft werden konnte. Zwar wählt Graupner für die Suite die ungewöhnliche Tonart f-moll, versucht aber sonst nirgends Tonmalerei anzuwenden. Alle Sätze folgen ebenso wie die übrigen Klavierwerke rein musikalischen Gestaltungsprinzipien.

Diese Einstellung Graupners kommt durchaus dem Geschmack der musizierenden Liebhaber entgegen. Das Interesse an programmatischer Klaviermusik, das namentlich um 1700 von Frankreich aus starke Förderung erfuhr, ist gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts bereits fühlbar im Abklingen begriffen. Die deutschen Klavierkomponisten schlossen sich diesen Tendenzen ohnehin nur vereinzelt an. So zeigt sich auch in dieser Tatsache, welche fortschrittliche Haltung

---

[1] H. Besseler, *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach,* Kongr.-Bericht Lüneburg 1950, Kassel 1952, S. 19 ff.

[2] Händel-GA Bd. II, S. 42; oder *Hallische GA der Klavierwerke G. F. Händels Bd. 1,* Halle 1949, S. 49.

[3] Zitiert nach Nagel, *Das Leben . . .,* a. a. O., S. 602.

Graupner einnimmt. Seine Klaviermusik erfüllt fast alle Forderungen, die die junge Generation mit Nachdruck stellte: Graupner bevorzugt die leichte Spielbarkeit in Verbindung mit einem gefälligen, eingängigen Satz, der auch auf Überraschungseffekte nicht verzichtet, und strebt nach einer plastischen, allgemeinverständlichen Melodiebildung in den langsamen Stücken, die ihre wesentlichen Anregungen von der Opernarie und dem Lied empfängt. Seine Werke sind auf eine problemlose, mitunter vordergründige Musizierfreude abgestimmt. Jedoch versucht auch hier der Komponist, ähnlich den deutschen Meistern Händel, Telemann und Muffat, ein gewisses Niveau aufrecht zu erhalten. Er spricht das unmißverständlich in der Vorrede seiner acht Partien von 1718 aus. Seine Stücke sind „weder vor große Virtuosen noch bloße Anfänger" bestimmt, „dahero sie auch so eingerichtet, das so wohl der schwächere als stärkere etwas zu seinem plaisir finden möge". Graupner versucht also bei seinen technischen Anforderungen den goldenen Mittelweg einzuschlagen.

Bezeichnend ist ferner jener Satz dieses Vorworts, in dem von dem Vergnügen als Endzweck seiner Musik die Rede ist: „Censire nach Billigkeit und meiner Intention, als welche dein Vergnügen, nicht prahlenden Ruhm, zum Endzweck hat". Zwei mögliche Endzwecke unterscheidet also Graupner: das Vergnügen des Spielers und den Ruhm des Komponisten. Diese Formulierung klingt schon wesentlich anders als die des dreiundzwanzigjährigen Bach in seinem Abschiedsgesuch in Mühlhausen! Von diesem Gesichtspunkt aus mußte Graupner natürlich in den Augen der Leipziger Stadtväter in erster Linie für die Neubesetzung des Thomaskantorats in Frage kommen.

Auch formal sucht Graupner in jeder Weise Anschluß an die jüngere Generation. Er treibt, wie seine Zeitgenossen, die Auflösung der Suite voran und sprengt mitunter den Rahmen des Einzelsatzes. Zwar macht er im Alter den letzten Schritt zur modischen Sonate nicht mehr mit, bleibt aber noch in den 40er Jahren mit allen Neuheiten in engem Kontakt, wie zahlreiche von seiner Hand abgeschriebene Klaviersonaten G. Plattis beweisen. Virtuos beherrscht Graupner alle Stile und versteht es, sie sinngemäß in die Werke einzubauen. Wenn auch seine Klaviermusik nur ein Randgebiet seines ungeheuer umfangreichen Schaffens darstellt, so versinkt es dennoch nicht in Bedeutungslosigkeit, da es klar und überzeugend seine fortschrittliche künstlerische Haltung widerspiegelt. In diesem wie auch in vielen anderen Punkten kann Graupner am besten mit Telemann verglichen werden, der als sein Altersgenosse den gleichen Weg einschlug. Für eine Gesamtschau dieser Zeit wird Graupners Leistung als Klavierkomponist in Zukunft nicht mehr unbeachtet bleiben dürfen.

Klangeinsätze des Plenums auf Orgeln mit Ton- und Registerkanzelle

von

WERNER LOTTERMOSER

Der Orgelklang ist wie jeder andere Klang definiert durch seinen Einschwingvorgang, seine Intensität, sein Spektrum und gewisse geräuschartige, zeitlich variable Beimischungen und Modulationen während des Tönens. Die genannten Erscheinungen sind gleich wichtig für den Eindruck, den der Klang beim Hörer hervorruft, und es dürfte nach heutiger Erkenntnis unrichtig sein, die Bedeutung eines dieser Schallvorgänge zu Ungunsten eines anderen zu überschätzen. Das lehrt uns die Beschäftigung mit manchen elektronischen Musikinstrumenten, welche zwar vielerlei Möglichkeiten haben, Klänge verschiedener Teiltonzusammensetzungen zu erzeugen, deren Wirkung aber durch das Fehlen natürlicher, also mechanisch-akustischer Einschwingvorgänge und Geräuschkomponenten beeinträchtigt wird.

Auch haben die Untersuchungen über die spektrale Intensitätsverteilung der Plenumklänge wertvoller Barockorgeln gezeigt, daß deren Klangschönheit ganz wesentlich auf einer spezifischen, systematisch variierten Intensitätsstufung der Teiltöne beruht[1]. Durch Abgleichung mittels elektro-akustischer Nachmessung gelingt es, auch auf Orgeln mit Registerkanzelle ähnliche Intensitätsverhältnisse wie bei Barockorgeln herzustellen. Trotzdem in solchen Fällen eine wirkungsvolle Steigerung der Klangqualität erzielt werden kann, vermißt man namentlich im Plenum ähnliche Klangeinsätze wie bei der Tonkanzellen-Orgel.

Schwebungen, als Frequenz- und Amplitudenmodulationen der Teiltöne, sowie geräuschartige Komponenten lassen sich quantitativ leicht erfassen. Sie werden durch die Einstimmung, durch die Intonation, das heißt die Herstellung der richtigen Dimensionen[2], und durch das Material der Pfeifen[3] beeinflußt.

---

[1] W. Lottermoser, Acustica, Akustische Beihefte 1953, S. 129.

[2] K. Th. Kühn, *Klangfarbe und Wirbelform einer Lippenpfeife in Abhängigkeit von der Bauweise,* Leipzig 1940; s. a. D. M. A. Mercer, Journ. Acoust. Soc. Am. 1951, S. 45.

[3] W. Lottermoser, Akust. Ztschr. 1937, S. 129; 1938, S. 63.

Im folgenden wird über Vergleichsuntersuchungen an Orgeln mit Ton- und Registerkanzelle berichtet, die zum Ziele hatten, wesentliche Unterschiede in den Einschwingvorgängen dieser beiden Bauarten physikalisch nachzuweisen. (Auf die Spektren wird im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen.)

Frühere Untersuchungen über die Einschwingvorgänge von Orgelpfeifen[1] hatten gezeigt, daß es die Meister der Barockzeit verstanden hatten, der Ansprache der Pfeifen gewisse reizvolle Merkmale zu verleihen, wodurch die Lebendigkeit der Klangwirkung außerordentlich erhöht wird. So konnten deutliche Vorläufertöne und -geräusche bei Orgeln von F. Stellwagen, A. Schnitger und G. Silbermann durch Oktavsieb-Oszillogramme nachgewiesen werden. Genau die gleichen Erscheinungen wurden später bei den Orgeln von A. Silbermann, J. Riepp, J. Gabler und J. N. Holzhay registriert[2].

Die Gründe, warum derartige Klangeinsätze reizvoll wirken, können vielleicht aus ihrer Ähnlichkeit mit der Artikulation von Silben, wie *phu, thu, fu* oder auch *i-u* am besten begriffen werden. Man denke an die Klangwirkung von Chören und suche sich vorzustellen, wie der Eindruck wäre, wenn statt Silben mit anfänglichen Konsonanten, lediglich Vokale gesungen würden. Für die Präzisierung des Klangbeginnes dürften ton- oder geräuschähnliche Vorläuferschwingungen eine große Bedeutung haben[3].

Nachdem der Wert der Einschwingvorgänge erkannt war, haben die modernen Orgelbauer viel Sorgfalt darauf verwendet, bei ihren Pfeifen ähnliche Effekte zu erzielen. Durch sparsame Anbringung von Kernstichen bzw. durch Herstellung kernstichloser Pfeifen und andere Intonationsverfahren gelingt es, bei Einzelpfeifen deutliche Klangeinsätze, auch auf Registerkanzellen, herauszuarbeiten[4]. Trotzdem sind bei genauem Zuhören, besonders im Einsatz der Plena, deutliche Unterschiede bei beiden Bauarten wahrzunehmen. Es müssen also andere, noch nicht in aller Deutlichkeit festgestellte Erscheinungen eine Rolle spielen. Die Möglichkeiten der Magneton-Aufnahme, zu Vergleichszwecken verschiedene Orgeln unmittelbar nacheinander hören zu können, führten zu den vorliegenden Ergebnissen.

Hört man sich nämlich *staccato* und *legato* mit allen Plenum-Registern gespielte Tonfolgen an, so bemerkt man bei Orgeln mit Tonkanzelle präzise, anschlagartige Klangeinsätze, ähnlich wie beim Cembalo; bei solchen mit Registerkanzelle dagegen allmähliche, verschwommene Einsätze, welche entfernt an die des Harmoniums erinnern. Diese Erscheinungen treten auch bei jenen modernen

[1] F. Trendelenburg, E. Thienhaus, E. Franz, Akust. Ztschr. 1936, S. 59; 1938, S. 7.

[2] W. Lottermoser, Unveröffentlichte Berichte über Oberschwäbische Orgeln.

[3] Vgl. die Oktavsieb-Oszillogramme gesprochener Silben, F. Trendelenburg, E. Franz, Ztschr. techn. Physik 1935, S. 513.

[4] Herr Musikdir. A. Meissenberg hatte die Freundlichkeit, mir im Juni 1952 die neue Steinmeyer-Orgel mit Registerkanzellen in Weinheim/Bergstraße vorzuführen, in welcher einzelne Pfeifen so intoniert waren, daß sie deutliche Einschwingvorgänge hören ließen.

Orgeln mit Registerkanzelle auf, deren Register und Mensuren nach barocken Gesichtspunkten gebaut waren.

Um möglichst ähnliche äußere Bedingungen zu haben, befand sich das Mikrophon bei allen Aufnahmen in entsprechenden Abständen in Kirchen mit ähnlichen Nachhallverhältnissen. Aber sogar in sehr großen Kirchen mit extrem langer Nachhallzeit (8 sec) konnten die präzisen Einsätze der Tonkanzelle nachgewiesen und abgehört werden.

Zur objektiven Bestätigung dieser Beobachtungen ist die Oktavsieb-Oszillographie geeignet. Im vorliegenden Fall wurden die Oszillogramme von Magnetonbändern gewonnen. An genau bestimmter Stelle auf der Rückseite der Bänder wurde ein kurzer Kupferstreifen befestigt, der einen Kontakt betätigte, bevor der Klangeinsatz begann. Der Kontakt löste auf dem Schirm einer Kathodenstrahlröhre eine zeitproportionale Auslenkung des Leuchtpunktes von links nach rechts aus, wobei die Schallamplitude des Klangeinsatzes durch eine Ablenkung senkrecht dazu sichtbar gemacht wurde. Nacheinander wurde der gleiche Klangeinsatz zunächst im ganzen Hörbereich, darauf nach elektrischer Ausfilterung durch Oktavsiebe registriert, wodurch erkannt werden konnte, wie sich tiefere und höhere Teiltöne während der ersten Zehntelsekunden nach dem Anschlag verhalten. An der wesentlich größeren Anfangssteilheit der Oszillogramme erkennt man, daß bei der Tonkanzelle die Amplituden der Partialschwingungen viel rascher ihre volle Höhe erreichen als bei der Registerkanzelle. Besonders in höheren Siebbereichen sind die Teiltöne bei ersterer äußerst rasch aufgebaut, anfänglich, d. h. innerhalb von 0,1–0,2 sec mit größerer Amplitude als später, wodurch der anschlagähnliche Klangcharakter deutlich erklärt ist. Aber es bleibt nicht nur bei dieser schnelleren Entwicklung hoher Frequenzen. Die schneller einschwingenden kleinen Pfeifen (Oktave 2' und Mixturen) beschleunigen außerdem das Einschwingen der großen (Prinzipal 16', 8' und Oktave 4'), weil sich diese auf derselben Kanzelle befinden, soweit sie natürlich zur gleichen Taste gehören. Diese Erscheinung ist auf die *Mitnahme* infolge enger Kopplung durch den gleichen Hohlraum zurückzuführen.

E. Thienhaus[1] hat über einen Fall berichtet, der zur Erläuterung der geschilderten Verhältnisse dienen kann. Er fand in einer alten Orgel ein Baßregister mit einer seltsam konstruierten Doppelpfeife. Rücken an Rücken mit der großen Pfeife saß eine kleine, die auf einen Partialton der großen abgestimmt war. Die tiefe Pfeife sprach ohne die kleine Pfeife nur ganz zögernd an, mit der kleinen wurde die Ansprache der großen Pfeife merklich beschleunigt.

Wie die Oszillogramme der Plenumeinsätze auf Registerkanzelle beweisen, dauert es hier länger bis die vollen Amplituden erreicht sind. Die Amplituden entwickeln sich allmählicher, sogar in den hohen Siebbereichen, so daß eine Präzisierung des Anschlagmomentes fehlt. Auch die Kopplung durch die Außenluft ist nicht groß genug, da die Pfeifen der verschiedenen Register in größeren

[1] AfMf IV, 1939, S. 86.

Abständen auf verschiedenen Laden stehen. Jede Einzelpfeife muß ihre Teiltöne nach dem Einströmen des Windes selbständig zur Entwicklung bringen, wie die relativ langsame Zunahme der Teiltonamplituden in allen Siebbereichen beweist.

Diese Ergebnisse sind insofern besonders interessant, als man nach Messungen an Einzelpfeifen[1] auf verschiedenen Ladenarten erwarten mußte, daß der Einschwingvorgang gerade auf Registerkanzelle besonders schnell vor sich geht. Die vorliegenden Untersuchungen beweisen, daß sich die Verhältnisse umkehren, wenn die Klangeinsätze der Plena verglichen werden. In diesem Befund liegt durchaus kein Widerspruch, denn es ist möglich, daß von den Einzelpfeifen auf Registerkanzelle jede für sich allein schneller anspricht, als wenn die gleichen Pfeifen auf der Tonkanzelle untersucht werden. Die beobachtete Erhöhung der Ansprechgeschwindigkeit ist auf die erwähnte Kopplung zurückzuführen, die bewirkt, daß sich die harmonischen Partialschwingungen der auf der gleichen Kanzelle befindlichen Pfeifen gegenseitig in übereinstimmende Phasenlagen mitnehmen.

Es sei noch auf eine zuweilen vorkommende Begleiterscheinung des Klangeinsatzes von Registerkanzellen hingewiesen. Die Amplituden entwickeln sich vor allem in hohen Siebbereichen über schnelle und auffallende Amplitudenschwankungen. Der Klangeinsatz wirkt daher trillernd und rauh (*rra*). Den Orgelbauern sind diese Vorgänge bekannt. Sie werden durch Vibrationen der Ventile verursacht, welche vorübergehend einen mehrmaligen, stoßweisen Luftaustritt hervorrufen. Der Klangeindruck wird durch diese Rauhigkeiten erheblich gestört.

Im Rahmen dieser Untersuchung ist es unerläßlich, auf die Teilnahme des Raumes hinzuweisen, wobei man zwangsläufig zur Ansicht gelangt, daß die besprochenen Klangeinsätze der Tonkanzellenorgel durch den barocken Raum hervorragend zur Geltung gebracht werden. Die starke Aufgliederung der Wände[2] bewirkt, daß der ersten Frontwelle des Klangeinsatzes in kurzen Abständen Echos gleicher Art folgen, welche durch die Wände und die Kassettierungen zustande kommen. Der barocke Raum sorgt für eine mehrmalige Wiederholung des Klangeinsatzes in kürzester zeitlicher Folge, wodurch sich dem Hörer der typische Tonkanzellen-Einschwingvorgang jedes Klanges deutlich bemerkbar macht. Sofern die Sicht auf die Orgel gewahrt ist, bleibt auch in großen Abständen die Anfangssteilheit des Einsatzes erhalten, wodurch die Klarheit der Wiedergabe polyphoner Werke in derartigen Räumen zum großen Teil ihre Erklärung findet. Auf weitere günstige akustische Eigenschaften dieser Räume kann hier nur verwiesen werden[3].

---

[1] K. Jung, *Hausmitteilungen Walcker*, Ludwigsburg, Nr. 1; J. Hausmann, *Der Einfluß der Windladensysteme und Ventilformen auf die Einschwingvorgänge von Orgelpfeifen*, Diss. Aachen 1953.

[2] L. Cremer, *Geometr. Raumakustik*, Stuttgart 1948, S. 147.

[3] W. Lottermoser, Acustica 1952, S. 109; W. Furrer u. A. Lauber, Acustica 1952, S. 251.

Verfolgt man das Verhalten der Partialschwingungen nach dem Einschwingvorgang, so bemerkt man bei der Tonkanzelle in den meisten Fällen auffallende Schwebungen, welche durch Verstimmungen der Pfeifen hervorgerufen werden. Natürlich treten auch Schwebungen auf Orgeln mit Registerkanzelle auf, doch sind die Verstimmungen dort meistens geringer. Wie bekannt, findet bei der Tonkanzelle mit wachsender Zahl gezogener Register ein größerer Druckabfall statt, welcher die Schwebungen erklärt. Bemerkenswert ist nur, daß die Kopplung der Pfeifen zwar ausreicht, um die Ansprache zu beschleunigen, dagegen nicht so groß ist, um eine gegenseitige Reinstimmung zu erzielen. Durch solche Schwebungen verliert der stationäre Orgelklang an Starrheit vollständig, wie wir von den ähnlichen Klangwirkungen der drei zu einer Taste gehörenden Saiten des Klaviers wissen[1].

Es erscheint möglich, in den dargestellten Erscheinungen die Gründe zu suchen, warum M. Reger[2] in seinen Kompositionen von Oktavverdoppelungen so häufigen Gebrauch machte. Ihm standen vorwiegend Orgeln mit Registerkanzelle zur Verfügung, auf denen nach vorliegenden Messungen eine Beschleunigung des unscharfen Klangeinsatzes nur dadurch möglich war, daß Pfeifen gleichen Registers in harmonischen Obertonverhältnissen angeschlagen werden. Die stärkste Mitnahme dürfte außer bei Konsonanz bei Pfeifen im Oktavabstand zu erwarten sein, weshalb Reger intuitiv zweckentsprechend handelte.

Somit ist durch vorliegende Messungen die seit Jahren rein gehörsmäßig gewonnene Anschauung von der Überlegenheit der Tonkanzelle auch akustisch bestätigt worden.

Ziehen wir die praktischen Folgerungen aus den Ergebnissen, so dürften vielleicht folgende Feststellungen zutreffen: der Orgel mit Registerkanzelle ist langsames, getragenes Spiel mit akkordischen Folgen in romantischer, vielleicht sogar verschleiert mystischer Art gemäß. Wo es aber auf eine präzise, lebendige und klare Wiedergabe von Werken kontrapunktisch-polyphonen Stils ankommt, ist die Tonkanzellen-Orgel vorzuziehen. Da unsere größten Komponisten die polyphone Satzkunst gerade bei der Orgel bevorzugten, und die heutige Musikausübung in diese Richtung weist, dürfte in Zukunft der Tonkanzellenorgel der Vorrang gehören.

---

[1] M. Grützmacher und W. Lottermoser, Akust. Ztschr. 1936, S. 49.
[2] H. Walcha, Musik und Kirche 1952, S. 2.

Zur Passionspflege in Delitzsch unter Christoph Schultze

von

WERNER BRAUN

Durch Rudolf Gerbers Versuch, die Lukaspassion Christoph Schultzes zur Gewinnung eines Terminus post quem für die Entstehung der gleichnamigen Schützschen Passion zu benutzen[1], ist der Name des Delitzscher Kantors der unverdienten Vergessenheit entrissen worden und aus der Geschichte der deutschen Choralpassion nicht mehr wegzudenken. Einer unrichtigen Notiz A. Werners in seinem Aufsatz zur Delitzscher Musikgeschichte zufolge[2] galt das dortige Exemplar der Passion als unauffindbar. Gerber mußte sich daher mit den wenigen Proben begnügen, die H. Kretzschmar abdruckte[3], und als Peter Epstein 1930 einen Neudruck des Schultzeschen Werks veranstaltete, war er gezwungen, ein Exemplar aus den Beständen der damaligen Bibliothek Paul Hirsch zu grunde zu legen, dessen Authentizität er bei den Stellen, wo im Druck ausgefallene Zeilen durch alte Hand ersetzt wurden, bezweifelte[4]. Das Versehen A. Werners sei hiermit berichtigt: das Delitzscher Exemplar befand sich nicht im Altertumsmuseum, wie Werner angibt, sondern im Stadtarchiv Delitzsch, wo es noch jetzt unversehrt liegt. Es ist also nunmehr möglich, den Neudruck Epsteins an den handschriftlich ergänzten Stellen nachzuprüfen und zu korrigieren.

Das Exemplar Delitzsch zeigt wie das aus der Bibliothek Paul Hirsch Drucktypeneinsparung bei manchen auf fester Tubahöhe rezitierenden Stellen. Auch hier hat handschriftliche Ausfüllung stattgefunden. Ebenfalls sind im Delitzscher Druck auf den drei vorletzten Seiten mehrere Druckstellen ausgefallen. Die eingetragenen Ergänzungen stammen von derselben Hand, welche die Tubarezitationen vervollständigte. Während sich beide Exemplare im Druckbild im wesentlichen entsprechen – so finden sich in ihnen die gleichen Druckfehler –,

---

[1] R. Gerber, *Das Passionsrezitativ bei Heinrich Schütz und seine stilgeschichtlichen Grundlagen,* Gütersloh 1929, S. 78 ff.

[2] A. Werner, *Zur Musikgeschichte von Delitzsch,* AfMw I, S. 151.

[3] *Führer durch den Konzertsaal,* Leipzig 1905, II 1, S. 18 ff.

[4] C. Schultze, *Das bittere Leiden und Sterben . . .*, hg. v. P. Epstein, Berlin 1930 (Veröff. d. Mus. bibl. Paul Hirsch Nr. 10, s. Revisionsbericht). Ein weiterer Neudruck im *Handbuch der deutschen ev. Kirchenmusik,* I 3, S. 70 ff. (Rezit.) und 4, S. 44 ff. (Chöre), Göttingen 1937.

weichen ihre handschriftlichen Eintragungen mitunter voneinander ab. Hier scheint das Delitzscher Exemplar die zuverlässigeren Lesarten zu überliefern. Es trägt auf dem Titelblatt den Widmungsvermerk „Herrn Simon Parreiten regierenden Bürgermeister" und wurde diesem am musikalischen Leben Delitzschs lebhaft interessierten Manne jedenfalls von Schultze selbst übergeben. Den Druck hat Schultze, wenn auch nicht selbst ergänzt, so doch als etwas endgültig Fertiggestelltes dem Bürgermeister überreicht. Die einzelnen Unterschiede aufzuzählen, würde hier zu weit führen, zumal sich aus ihnen kein festes Prinzip erkennen läßt. Es sei nur festgestellt, daß im Exemplar der Bibliothek Paul Hirsch drei ursprünglich eingetragene Ergänzungen (s. Revisionsbericht der NA.) im Vergleich mit dem Delitzscher Druck größere „Richtigkeit" haben als die später darüber geschriebenen Korrekturen, die Epstein seiner Textausgabe zugrunde gelegt hat. Bei einer Neuauflage ist also der Delitzscher Druck als maßgebend heranzuziehen.

Durch die Neuauffindung eines autographen Chorbuches Schultzes, das A. Werner nicht bekannt war, ist es möglich, einige weitere Beiträge zur Passionspflege in Delitzsch zur Zeit des Schultzeschen Kantorats zu erbringen[1]. Schon beim oberflächlichen Betrachten des Katalogs von Schultzes Amtsbibliothek[2] fällt der Reichtum an Passionen auf: eine motettische von Jakobus Gallus, deutsche von Antonius Scandellus, Ambrosius Beber und Melchior Vulpius werden genannt. Einen Teil davon mag Schultze bei seinem Amtsantritt 1633 schon vorgefunden haben. Wir wissen z. B., daß der Delitzscher Rat 1610 die Bebersche Markuspassion erhielt[3]. Welche Werke hat aber Schultze selbst aufgeführt und wie wurden sie besetzt? Über die Aufführung von Passionen berichtet uns ein Abschnitt „Von Bestallung der Passion dieses orts" aus dem eben erwähnten autographen Chorbuch:

„Dominica Palmarum wirdt vor der frühepredigt die passion sanctum Matthaeum und am Charfreitag auch vor der frühepredigt sanctum Johannem gesungen, doch habe ichs sonst auf die letzte, da ich die sanctum Lucam und Johannem selber gesatzt, immer umbgewechselt, und was die Herren Geistlichen für eine ausgeleget, dieselbe habe ich auch freytags cum Consensu der Herren Geistlichen, welche die personae Evangelistae und Jesu mitsungen, vorgenommen. Die andern personen müssen unter den Schul-Collegen und Schülern, so gut man haben kan, ausgetheilet werden."

Die Besetzung der Soliloquentenstimmen wird damals außerordentlich elastisch vorgenommen worden sein und richtete sich nach den musikalischen Fähigkeiten von Geistlichen, Schulmännern und Schülern. Für Hamburg wird

[1] Das Chorbuch enthält außer den Passionen, die in vorliegendem Beitrag besprochen werden, Hymnen, Antiphonen und Responsorien, zwei Kyriesätze, und eine autographe Schulmusiklehre von Schultze. Um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen, soll über das Chorbuch an anderer Stelle berichtet werden.

[2] A. Werner, a. a. O., S. 538 ff.

[3] P. Epstein, *Zur Geschichte der deutschen Choralpassion,* JbP 1939.

nach altem Brauch die Beteiligung von verschiedenen Geistlichen in Passionsaufführungen bezeugt[1], und aus einer weiteren Notiz Schultzes wissen wir, daß er in der Matthäuspassion von Vulpius die Christusstimme und die Partie des Judas von Schülern singen ließ (s. weiter unten).

Schultze benutzte also drei Passionen: die Matthäuspassion für Palmsonntag und die Johannes- oder Lukaspassion für Karfreitag[2].

Da der eben zitierte Abschnitt – wie aus einer ihm folgenden Notiz hervorgeht – nach 1654 geschrieben wurde, hatte Schultze bis zu diesem Zeitpunkt neben seiner ein Jahr vorher publizierten Lukaspassion auch eine Johannespassion „gesatzt", die jedoch als verloren angesehen werden muß. Die Passion nach dem Evangelisten Matthäus führte er in der Vertonung des Weimarer Kantors Melchior Vulpius auf, denn diese befindet sich vollständig in Schultzes eigener Abschrift auf den Seiten 14 ff. des Chorbuches[3]. Zu den Quellen für diese Passion, die Kade nennt[4], muß also nunmehr die Schultze'sche Fassung hinzugefügt werden.

Schultze hat die Passion 1635 eingetragen. Ein Vergleich mit dem Neudruck der Vulpius-Passion, den K. Ziebler 1934 im Bärenreiterverlag veranstaltete, ergibt, daß Schultze offenbar den Druck aus dem Jahre 1613 benutzt hat und ihm treu gefolgt ist. Die Abweichungen seien kurz skizziert:

Der Titel lautet bei Schultze: „Vulpii Passio Domini Jesu Christi". Darunter steht: „Concertum Ludovici Viadanae. Itali. in 4 to: Partes vide in operibus". Damit soll offenbar auf Stimmhefte zur Passion verwiesen werden, die an Stimmbücher der „Cento concerti ecclesiastici" angebunden sind. Die Kataloge von Schultzes Bibliotheken verzeichnen Werke von Viadana jedoch nicht. Schultze notiert die Rezitationen des Evangelisten und Jesu anfangs in Semibrevisnoten. Diese Notierung ist in den Drucknoten seiner Lukaspassion durchgängig angewandt. Von der Stelle „Da Jesus merckte" ab beginnt er mit der üblichen Punktformnotierung. Die Rede der 1. Magd steht im Druck im c-Schlüssel auf der dritten Linie mit dem Zusatz: *in superdiapason.* Schultze setzt die Magd-Rezitationen in den Violinschlüssel. Den 1. Barrabam-Chor und „Laß ihn kreuzigen" hat er vertauscht, den Fehler aber durch entsprechende Hinweise wieder berichtigt. Den Chor „Gegrüßet seist du" überliefert er, wie es auch das Ms. Glashütte zeigt[5], in schwarzer Notierung. (Alle Chornotenwerte haben doppelte Länge im Vergleich zu Zieblers NA). Am Schluß der Abschrift fügt Schultze hin-

---

[1] H. J. Moser, *Aus der Frühgeschichte der deutschen Generalbaßpassion,* JbP 1902, S. 20.

[2] In Dresden wurden dagegen alle drei Passionen an verschiedenen Tagen abgesungen, zit. bei Gerber, a. a. O., S. 81.

[3] Die folgenden Seiten der Passion sind unnumeriert. Erst nach Beendigung der Passion hat Schultze die Paginierung wieder aufgenommen.

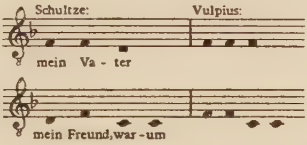
[4] O. Kade, *Die ältere Passionskomposition bis zum Jahre* 1631, Gütersloh 1893, S. 232 f.

[5] J. Richter, *Zwei aufgefundene Passionsmusiken,* MfM 1879, S. 75.

zu: „Versiculus. Christus ist umb unser missethat willen verwundet undt umb unser Sünden willen zuschlagen“ und gibt ein Personenverzeichnis:

Personae Passionis sunt colloquentes.
Evangelista
Jesus
Judas *discipuli*
Ancillae 2
Petrus
Testes 2 falsi
Pilatus
Caiphas
Uxor Pilati

Wichtiger als diese mehr äußerlichen Abweichungen sind gelegentliche Unterschiede im Verlauf der Psalmodie. Man gewinnt den Eindruck, als habe Schultze den alten Meilandschen Lektionston mitunter bewußt unterbrochen. So fügt er einigemale Initium, Medius und Akutus ein, wo Vulpius starre Tubahöhe überliefert. Dadurch erreicht er z. B. bei folgenden Christusworten eine Ausdruckserhöhung:



Daß Schultze die Vulpius-Passion schätzte, mag in der beide Meister einigenden Grundeinsicht liegen, die Musik als eine ancilla theologiae anzusehen, als „farbiges Gewand nur eines sakramentalen Vollzuges“ [1]. Da nun die Bedeutung der Passion des Weimarer Kantors für Schultzes Passionsaufführungen gesichert ist, lassen sich direkte Einflußpunkte auf die Lukaspassion erkennen, die von der in beiden Passionen angewandten Sparsamkeit der musikalischen Mittel, der an Chorhöhepunkten auftauchenden Sechsstimmigkeit (Vulpius: *Barrabam, Laß ihn kreuzigen, Conclusio* – Schultze: *Hinweg mit diesem, Creutzige, Gratiarum actio*) bis in Einzelheiten der Psalmodie reichen. So vermutet schon Epstein im Vorwort zur Neuausgabe der Lukaspassion in der Anwendung der Frageformel (aufsteigende hopylydische Quarte) auf „Du sagests“ eine „Erinnerung an Vulpius“ [2]. Daß freilich Schultzes Rezitative in Einzelheiten „moderner“ als Vulpius' von Jakob Meiland abhängige Psalmodien anmuten, darf nicht verkannt werden. Liegen doch zwischen der Abschrift der Vulpius-Passion und der Veröffentlichung der Lukaspassion 18 Jahre. Und trotzdem sind die Freiheiten,

---

[1] H. H. Eggebrecht, *Die Matthäuspassion von Melchior Vulpius* (1613), Mf III, 1950, S. 148.
[2] A. a. O., S. XII.

die Schultze sich erlaubt, immer eingebettet im Strom der überlieferten altprotestantischen Psalmodie. Jeder Affektdarstellung geht Schultze aus dem Wege, und die Anfänge zu einer Charakterisierungskunst sind zu zählen. Seine Lektion trägt den Evangelientext in objektiver Benutzung der herkömmlichen Formeln vor. Eine Welt trennt sie damit von Schütz' leidenschaftlicher Bekenntnissprache. Schultze betont ausdrücklich, daß er seine Komposition „meistentheils nach der gemeinen Art" eigerichtet habe. Vielleicht will er damit die schlichte Choralpassion charakterisieren und von der kunstvolleren motettischen trennen. Möglicherweise kündigt sich aber mit diesen Worten ein Ahnen um neue Ausdrucksbezirke der Passionsvertonung an.

Schultze muß ein ausgezeichneter Kenner der Schützschen Tonsprache gewesen sein. Das beweist der von ihm eigenhändig geschriebene Katalog seiner Amtsbibliothek, in welchem er die *Kleinen Geistlichen Konzerte* und *Psalmen Davids* aufführt[1]. In seiner Privatbibliothek besaß er außerdem „Symphoniae sacrae Henrici sagittarij 3. 4. 5. 6. v. in großquart, mir verehrt sind 5 Bücher"[2], und im handschriftlichen Vorbericht zum oben zitierten Chorbuch berichtet er über eine unter seiner Aufsicht und Beteiligung vollzogene Abschrift der Auferstehungshistorie: „Den ersten feyertag in ostern nach mittags vor der predigt wirdt die auferstehung, so gut als man sie kan fortbringen, gesungen. Herrn Heinrich Schützens auferstehung, welche sehr lieblich u. anmutig gesatzt, habe ich anno 1654 zum abschreiben befördert, da den der Herr Stadtschreiber zwo, Herr Barthol John eine, die andern St: ich mit den Knaben geschrieben habe, Herr Brgstr [Bürgermeister] Simon pareitt hat 2 buch pappier darzu gegeben."

Diese Abschrift, die also 31 Jahre nach Druck der Auferstehungshistorie erfolgte, ist bis heute nicht wieder aufgefunden worden. Mit einer der erhaltenen handschriftlichen Quellen, die Spitta im Vorwort zur Neuausgabe nennt[3], ist sie nicht identisch. Schultze besaß damit durch Kauf oder persönliche Schenkung die bis 1654 komponierten wichtigsten Werke des Meisters. Gerbers Datierungsversuch der Schützschen Lukaspassion kann hierdurch neu gestützt werden. Es ist im höchsten Grade unwahrscheinlich, daß ein so um das Werk von Schütz bemühter Mann wie Schultze von einer evtl. vorhandenen Lukaspassion nichts gewußt haben soll.

Interpretieren wir die „gemeine Art" der Schultzeschen Lukaspassion als Stilbegriff, dann hat der Delitzscher Kantor damit den bewußten Verzicht auf Ausdrucksmöglichkeiten, die er aus der Schütz'schen Tonwelt kannte, ausgesprochen. Zugleich bekennt er sich zum Typ der choralen Passionshistorie, wie er ihn in der Matthäuspassion von Melchior Vulpius besaß und aufführte. Doch die „gemeine Art" der Lukaspassion reicht noch tiefer zurück: denn eine weitere

---

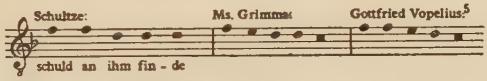
[1] A. Werner, a. a. O., S. 541.

[2] Katalog im Stadtarchiv Delitzsch. Es handelt sich zweifellos um den ersten Teil der *Symphoniae sacrae*, der 1629 in Venedig gedruckt wurde.

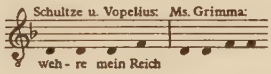
[3] *H. Schütz, Sämmtliche Werke,* hg. von Ph. Spitta, I. Bd., S. XIV f.

in Schultzes Handschrift vorliegende Passion aus dem Chorbuch beweist uns, daß die Pflege der altprotestantischen Choralpassion in Delitzsch noch unvermindert lebendig war. Es handelt sich um eine anonyme „Passio secundum Johannem", die Schultze 1636 in sein Buch eintrug und die eindeutig Johann Walter zugeschrieben werden muß[1]. Kades Quellenverzeichnis muß hier also ebenfalls um die Delitzscher Fassung erweitert werden[2]. Schultzes Fassung der Walterschen Johannespassion zeigt nun in noch stärkerem Maße, als das bei der Vulpius-Passion der Fall war, charakteristische Abweichungen in der Psalmodie. Wir finden in ihr z. B. die schon vorhin für die Jesusworte „du sagests" erwähnte Benutzung der Frageformel auf den Text „ich bins". In der Lukaspassion hat er die aufsteigende hypolydische Quarte weit häufiger als Schlußwendung von Aussagesätzen denn als Frage gebraucht[3]. Eine ähnliche Doppelanwendung der Formel hat Gerber für Schütz' Lukaspassion nachgewiesen[4].

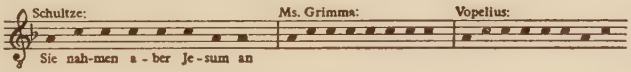
Ein weiteres Zeugnis für das „schwindende Verständnis für die Walterschen Interpunktionsformeln"[5] mag man in zwei Pilatus-Terminationen sehen, wo Schultze auf d' kadenziert, statt auf die c'-Tuba des Evangelisten zurückzuführen:



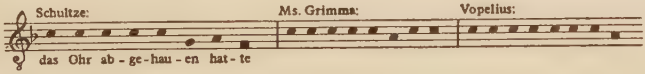
Die anderen Abänderungen lassen Schultzes Bemühen erkennen, das starre Psalmodieren auf einer festen Tuba zu durchbrechen. Das ist der Fall, wenn er ein Initium anbringt oder den Eintritt des Initium verzögert:



und wenn er Medius und Acutus häufig setzt:



oder eine Terminatio bringt, wo im Ms. Grimma ein Akutus steht:



---

[1] Zum Vergleich dienten die von O. Schröder vorbereitete Neuausgabe der Passion und ein im Hb. d. ev. KM., I 3, S. 76 und 4, S. 50 ff. stehender Neudruck. Beide legen das Ms. Grimma zugrunde. Herrn Prof. Max Schneider sei an dieser Stelle für die freundliche Überlassung des druckfertigen Exemplars gedankt.

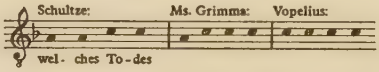
[2] O. Kade, a. a. O., S. 178 ff.

[3] P. Epstein, Vorwort zur Lukaspassion, S. XII.

[4] R. Gerber, a. a. O., S. 153, Anm.

[5] Gottfried Vopelius, *Neu Leipziger Gesangbuch* . . . , Leipzig 1682.

Schultzes Fassung der Walter-Passion gehört damit in den zu Beginn des 17. Jahrhunderts sich abwickelnden Prozeß der Auflockerung des alten Passionstons hinein, welchen R. Gerber ausführlich dargestellt hat[1]. Das Durchbrechen der starren Psalmodie war ein Hauptanliegen all dieser Versuche, die von Mancinus, Besler über Schultze bis zu Vopelius reichen. Deklamationsverstöße, die dadurch entstanden, nahm man in Kauf. Schultzes Änderungen lassen jedoch gleichzeitig ein Streben nach Deklamationsverbesserung erkennen, indem er sich bemüht, den Hauptakzent eines Wortes auf Hochton zu bringen, z. B.:



Diese Fälle überwiegen die der eingetretenen Deklamationsverschlechterung.

Es erhebt sich nun die Frage, ob die eben besprochenen Änderungen von Schultze selbst stammen oder von ihm aus der zur Abschrift benutzten Vorlage übernommen wurden. Hier mag folgende Tatsache zur Lösung beitragen: Im Verlaufe der Passion läßt sich das Prinzip der Unterbrechung der festen Tubahöhe in wachsender Deutlichkeit beobachten, während im Anfang mitunter bei Schultze noch starrer Tonus currens begegnet, wo selbst das Ms. Grimma den Terzsprung abwärts aufweist. Das wiederum kann nur dadurch erklärt werden, daß Schultze zu seiner Abschrift eine andere, vielleicht sogar ältere Vorlage benutzt hat, als sie das Ms. Grimma darstellt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese verlorene Vorlage direkt auf Torgauer Tradition fußt. Denn Schultze weilte von seinem 14. bis 19. Lebensjahr in Torgau, wo er die Lateinschule besuchte und Mitglied der berühmten Kantorei war, die Johann Walter über ein Menschenalter vorher lange Jahre hindurch geleitet hatte. In seiner Autobiographie[2] spricht er mit besonderer Wärme von den Lehrjahren in dieser Stadt, die ihm von allen seinen Ausbildungsstationen musikalisch wohl das meiste gegeben hat. Hier mag er die Johannespassion Johann Walters zum erstenmal gehört und bei ihrer Aufführung mitgewirkt haben. Als er 1636 die Abschrift der Passion in Delitzsch anfertigte, ist er nur anfangs seiner mutmaßlichen Torgauer Vorlage treu gefolgt. Aber schon bald erkannte er die Notwendigkeit, den Lektionston zu durchbrechen. Das hat er dann auch bis zum Schluß immer häufiger getan.

Der jüngste bisher bekannte Versuch zur Modernisierung einer Walter-Passion stammt von dem schon zum Vergleich herangezogenen Zittauer Kantor Vopelius[3]. Schultze und Vopelius ließen sich also bei ihren Bearbeitungen von ähnlichen Gesichtspunkten leiten. Sie kommen daher mitunter zu gleichen Lösungen, ohne daß man daraus ein Abhängigkeitsverhältnis konstruieren dürfte. Beider Versuche sind selbständig und für die Stilgeschichte des Passionsrezitativs bedeutsam.

---

[1] A. a. O., S. 57 ff.

[2] Im Stadtarchiv Delitzsch.

[3] A. a. O., S. 73.

Spanische Hymnensätze um 1500

von

RUDOLF GERBER

I

Das Aufblühen der polyphonen Hymnenbearbeitung gehört zu den Besonderheiten des 15. Jahrhunderts. Vornehmlich in Italien und Deutschland entstehen zahlreiche Hymnensammlungen, die nicht selten, vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte, ein repräsentatives Gepräge annehmen. Im Gegensatz dazu nimmt der mehrstimmige Hymnus im klassischen Niederländertum einen bescheidenen Raum ein[1]. Dem Beispiel Dufays folgte keiner der großen Niederländer um 1500. Von Obrecht, Josquin, Isaac u. a. sind nur einzelne Hymnensätze erhalten, von anderen, wie etwa Ockeghem, ist überhaupt keiner nachweisbar. Erst im Laufe des 16. Jahrhunderts tauchen im niederländischen Bereich handschriftliche Quellen mit Hymnenzyklen und Einzelsätzen (meist anonym, aber vermutlich niederländischer Herkunft) auf[2].

Ganz anders liegen die Verhältnisse in Spanien, dessen musikalische Aktivität im 15. Jahrhundert ohnedies im Steigen begriffen ist. Die nachfolgenden Ausführungen wollen daher die Aufmerksamkeit auf das noch unerschlossene Gebiet des mehrstimmigen spanischen Offiziumshymnus um 1500 lenken. Die Erforschung der spanischen Musik durch Higini Anglès in den vergangenen Jahrzehnten hat Einblicke in die ältere Musikgeschichte des Landes (vor 1500) gezeitigt, die uns instand setzen, auch das Gebiet der spanischen Hymnenkomposition zu überblicken. Zwar scheinen aus der spanischen Mittelalter-

---

[1] Hierüber mag in einem anderen Zusammenhang gehandelt werden.

[2] Hierher gehören die um die Mitte des 16. Jahrhunderts geschriebenen Hss. Leiden, Museum Lakenhal 862 und 865, ferner einige Hss. in dem Archiv der „Illustre Lieve Vrouwe Broederschap" in 's Hertogenbosch (um 1530) und aus dem dritten Viertel des Jahrhunderts der Codex 17 der Stadtbibliothek Cambrai. Für freundliche Hinweise bin ich Herrn Prof. Dr. A. Smijers zu Dank verpflichtet.

musik[1] keine Dokumente mehrstimmigen Hymnengesangs erhalten zu sein. Erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts beginnt eine polyphone Hymnentradition sichtbar zu werden. In seiner grundlegenden Monographie über die Musik am Hofe der katholischen Könige Ferdinand V. von Katalanien-Aragon (1474–1516) und Isabella von Kastilien (gest. 1504)[2] konnte Anglès ein weitverzweigtes Musikschaffen feststellen, in dem sich neben der eindringenden burgundisch-niederländischen Kunst auch die bodenständige Liedkunst mit beachtlicher Selbständigkeit behauptet[3] und spanische Eigenart auch in der von Spaniern neu geschaffenen liturgischen Mehrstimmigkeit Gestalt gewinnt. Als spanische Polyphonisten treten in den Quellen wiederholt einige Persönlichkeiten hervor, die auch biographisch näher zu umreißen sind. So zunächst Juan de Anxieta (1462–1523), ein Baske, der 1489 Kaplan und Sänger am Hof der Königin Isabella war und 1512 als Kapellmeister des Königs Ferdinand erscheint. Anglès bezeichnet ihn als einen der Gründer der spanischen Schule in der Epoche der katholischen Könige[4]. Etwas jünger ist Francisco de Peñalosa, um 1470 vermutlich in Talavera de la Reina geboren, 1498–1516 Kapellsänger König Ferdinands, 1517 Mitglied der päpstlichen Kapelle in Rom[5]. Anglès bezeichnet ihn als einen der am meisten durchgebildeten Künstler der spanischen Schule dieser Epoche, der es verstanden habe, das Spanische und das Niederländische sinngemäß miteinander zu verbinden. Weitere Spanier sind Pedro (?) de Escobar, zu Beginn des 16. Jahhunderts Kathedralkapellmeister und Magister puerorum in Sevilla, wo er 1514 gestorben ist, ferner die weniger greifbaren Alonso Dalua (Dalnar oder de Alba?), Sanabria und Johannes Vrede (Urrede, Wrede), über dessen nationale Zugehörigkeit im weiteren Zusammenhang noch zu sprechen sein wird. All diese Künstler treten uns in verschiedenen Hss. auch als Verfasser von mehrstimmigen Hymnen entgegen.

Im Mittelpunkt der folgenden Darlegungen stehen die Hymnenbestände zweier Handschriften[6]: Segovia, Musikarchiv der Kathedrale, und Tarazona, Musikarchiv der Kathedrale Ms. 2. In der genannten Monographie über die katholischen Könige macht Anglès noch weitere Quellen namhaft, die einzelne Hymnensätze enthalten. Sie seien der Vollständigkeit halber hier zusammengestellt, wenn auch nicht näher auf den Inhalt eingegangen werden soll.

---

[1] Vgl. H. Anglès, *Die mehrstimmige Musik in Spanien vor dem 15. Jh.*, Kongreßbericht der Wiener Beethoven-Zentenarfeier 1927, S. 158.

[2] Anglès, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Bd. I, Madrid 1941.

[3] Anglès, *Die spanische Liedkunst im 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts*, Kroyer-Festschrift 1933, S. 62.

[4] Vgl. auch die Würdigung von Anglès in MGG, Artikel *Anchieta*.

[5] Über seine weiteren Schicksale gibt Anglès keine Anhaltspunkte. Eitner (QuL) behauptet, er sei 1535 gestorben.

[6] Für deren Vermittlung bin ich Herrn Prof. Anglès zu Dank verpflichtet.

1) Barcelona, Biblioteca Central, Ms. 454 (Anglès, a. a. O., S. 112 ff.)[1]

Folio	Text	Komponist	Stimmenzahl
18'	Beata nobis gaudia		4
19/20	Ut queant laxis		4
117'/118	Veni creator spiritus		3
118'/119	Veni creator spiritus		3
148'/149	Pange lingua	[Urrede]	4
149'/150	Ut queant laxis		4
150'/151	Exultet coelum		4
151'	Sacris solemniis		4
152	Sacris solemniis		4

2) Coimbra, Universitätsbibliothek, Mus. Ms. 12 (ehemals dem Kloster Santa Cruz zugehörig)[2]

Folio	Text	Stimmenzahl
72'/73	O gloriosa Domina	4
89'/90	Ave maris stella	4
101'/102	Ave maris stella	4
106'/107	Ave maris stella	4
158'/159	Pange lingua	4
172'/173	[Veni creator spiritus]	4

3) Tarazona, Musikarchiv der Kathedrale, Ms. 4 (Anglès, a. a. O., S. 125)[3]

Folio	Text	Komponist	Stimmenzahl
25'/26	Te lucis ante terminum		4
26'/27	Gloria laus	Peñalosa	4
65'/66	Ave maris stella	Joh. Stiche	4

4) Toledo, Kathedrale, Biblioteca Capitular, Libros de facistol.

a) Codex 12: Sanctorum meritis, 4st., von Torrentes (hg. von Th. Kroyer, Der vollkommene Partiturspieler, 1. Folge, Leipzig 1930)
b) Codex 25: Pange lingua, 4st. (hg. von Th. Kroyer, Zur Chiavettenfrage, in der Festschrift für Guido Adler, S. 107 ff.)
c) Codex 21[4]: Israel es tu rex (zu Gloria laus gehörig), 4st., von Torrentes (fol. 33)
Veni creator, 4st., von Torrentes (fol. 43)

---

[1] Hs. aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jhs.
[2] Hs. aus dem Ende des 15. und Anfang des 16. Jhs.; vgl. Anglès, a.a.O., S. 119.
[3] Hs. aus der zweiten Hälfte des 16. Jhs.
[4] Hs. von 1549; vgl. Anglès, a. a. O., S. 130.

d) Codex 18[4]: Urbs beata, fol. 36'/37 (4st.)
Conditor alme, fol. 37'/38 (4st.)
Christe redemptor . . . conserva, fol. 39'/40 (4st.)
Laudibus canoris (1. Str. = Celsi confessoris, An. Hymn. 16, 168), fol. 40'/41 (6st.)
Nova resultent gaudia (An. Hymn. 16, 114), fol. 41'/42 (4st.)
Haec toletana nobilis (1. Str. = In festo Leocadiae, An. Hymn. 16, 200), fol. 42'/43 (4st.)
Hostis Herodes, fol. 44'/45 (4st.)
Sämtliche Hymnen dieses Codex sind von Torrentes.

5) Barcelona, Biblioteca Central, Ms. 681[1]

Ave maris stella (2 Sätze) 4st., fol. 84'/85, 91'/92.

II

Von den beiden oben erwähnten, hier in Betracht kommenden Hss. fesselt zunächst die Hs. Segovia, über deren Schicksale und Inhalt H. Anglès bereits 1936 berichtet hat[2]. Die Hs. enthält neben spanischen Komponisten und meist anonymen spanischen Liedern (Nr. 164–201) ein erdrückendes Material niederländischer Musik, Messen und Motetten sowie Chansons auf französische und niederländische Texte. Vor allem ist Obrecht mit zahlreichen, bisher unbekannten Werken vertreten, aber auch das Repertoire anderer Niederländer (Isaac, A. Agricola, Tinctoris, Compère) erfährt hier einen bedeutenden Zuwachs. Um so erstaunlicher ist es, daß in dem großen Bestand von 204 Sätzen nur neun Hymnen auftreten, die zudem sporadisch eingestreut sind und keinen Zyklus bilden. Die einzelnen Sätze sind auf der folgenden Seite übersichtlich zusammengestellt.

An diesem kleinen Hymnenbestand fällt mancherlei Eigenartiges auf. Daß die Niederländer so stark vertreten sind, findet seine Begründung in dem Übergewicht, das die niederländische Musik überhaupt in diesem Codex besitzt. Auch daß Obrecht mit drei singulären Hymnensätzen hervortritt, erklärt sich aus der Bevorzugung, die er (mit 31 signierten Kompositionen) in dieser Hs. erfährt. Dabei ist besonders hervorzuheben, daß das „Assunt festa", das in der gesamten außerdeutschen Hymnenkomposition nie anzutreffen ist, hier gleich zweimal auftritt und zwar mit einer Melodie im ersten Ton, die einen ähnlichen Verlauf zeigt wie die Melodie des Andreas-Hymnus „Exorta a Bethsaida", der ebenfalls nur in deutschen Quellen (Leipzig UB 1494, Tr. 91, Mü 3225) vorkommt[3]. Von weiteren Berührungspunkten mit der deutschen Praxis wird noch die Rede sein.

---

[1] Hs. des 16. Jhs.; vgl. Anglès, a. a. O., S. 134.

[2] *Un manuscrit inconnu avec polyphonie du XVe siècle conservé à la cathedrale de Ségovie,* Acta Musicol. VIII, 6, mit Ergänzungen in der genannten Monographie über die Musik am Hof der katholischen Könige, S. 106 ff.

[3] In der Hs. Tarazona 2 (s. u.) verwendet Dalua diese Melodie auch zu dem Hymnus „Vexilla regis".

[4] Hs. des 16. Jhs.; vgl. Anglès, a. a. O., S. 131.

Nr.	Folio	Text	Liturgische Bestimmung	Komponist	St.-Zahl	Konkordanzen	Bemerkungen
1	92'	Assunt festa	In Visit. BMV	Obrecht	4		
2	99	Veni creator	Pentec.	[A. Dalua]	4	Tarazona (s. u.) Nr. 7 (hier signiert)	DTB haben als Textmarke: Veni sancte spiritus. Anglès (Reyes Cat., S. 107) vermutet als Autor irrtümlich Anchieta
3	99'	Vexilla regis	Temp. Pass.		4		Anglès (a. a. O., S.107) vermutet als Autor Anchieta (?)
4	158'	Ave maris stella	BMV	Obrecht	3		
5	167	Assunt festa	In Visit. BMV	Obrecht	3		
6	169	Conditor alme	In Adv. Dom.	Anchieta	3		
7	169	Conditor alme	In Adv. Dom.	Marturià	3		In der Hs. als „aliud" bezeichnet
8	176	Vexilla regis	Temp. Pass.	A. Brumel	(3)	Annaberg 1248, S. 208/209	Der Satz ist 4st. (Annaberg), in Segovia fehlt der Alt (Kanonstimme)
9	226'/227	Pange lingua	Corp. Chr	J. Urede	4		

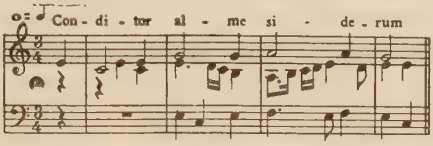
Unter den Komponisten ist die Erscheinung des Johannes Urede (= Vrede oder Wrede), dem wir in der Hs. Tarazona 2 mit einem weiteren „Pange lingua" begegnen werden, rätselhaft. Anglès hat dieser Persönlichkeit in seinem Buch (S. 126 f.) ein ganzes Kapitel gewidmet, ohne zu einer sicheren Entscheidung darüber gelangen zu können, ob es sich um einen Spanier oder um einen Niederländer in spanischen Diensten handelt. Doch dürfte der Name auf niederländische Herkunft hindeuten. In dem Sixtinakodex 14 fand F. X. Haberl[1] ein Kyrie mit der Autorangabe „Jo. Wreede brugen", d. h. aus Brügge, den er mit dem Johannes de Ubrede identifiziert[2], den Spataro in seinem Traktat von 1531 erwähnt. In der Schreibweise Urede (Urreda) findet sich der Name in weiteren spanischen, französischen, italienischen und deutschen Hss.[3], wobei auch der von Anglès erwähnte Hinweis des Ramos de Pareija (Musica practica 1482) zu berücksichtigen ist, in dem „Jo. Urede carissimus noster regis Hispaniae cappellae magister" bezeichnet wird. Vrede (das U in der Schreibweise Urede ist als V zu lesen) war seit 1477 spanischer Hofkapellmeister und scheint zuvor in den Diensten des Herzogs von Alba gestanden zu haben. Die Frage, ob er Spanier oder (hispanisierter) Niederländer ist und ob Haberls „Jo. Wreede brugen" und der hier in Frage stehende Vrede (Urede) zwei verschiedene Persönlichkeiten sind, kann in diesem Zusammenhang unbeantwortet bleiben. Die beiden „Pange lingua"-Hymnen, die die Hss. Segovia und Tarazona 2 von Vrede überliefern, sind stilistisch eng verwandt und bilden eine Brücke zwischen dem spanischen und niederländischen Stilkreis. Sie mögen gemeinsam im Zusammenhang mit stilistisch benachbarten Tarazona-Hymnen besprochen werden. Da auch die niederländischen Sätze (Obrecht, Brumel) hier ausscheiden, bleiben der Analyse nur die dreistimmigen Sätze Nr. 6 und 7 und die vierstimmigen Nr. 2 und 3 vorbehalten.

Die beiden „Conditor alme"-Sätze Nr. 6 und 7 sind eng aufeinander bezogen und erinnern in der variationsmäßigen Behandlung an die ähnlich gearteten drei „Conditor"-Sätzchen Trient 87 Nr. 164 und 165. Während aber hier eine identische Choralweise nacheinander in Ober-, Mittel- und Unterstimme erscheint, bleibt in Segovia die Choralmelodie in gleicher Form in der Oberstimme liegen und wird von den beiden Unterstimmen zweimal verschieden kontrapunktiert, wobei jeweils die Oberstimme mit der ersten Strophe textiert ist. Daß der eine Satz von Anchieta (Anxieta), der zweite, der als „aliud" bezeichnet ist, von einem anderen Autor namens Marturià stammt, würde man kaum mutmaßen, wenn es die Hs. nicht vermerkte, so wenig unterscheiden sich die Sätze voneinander. Der 7. Takt ist beiderseits sogar vollkommen gleich, der 12. zeigt ähnliche Stimmführung. Die Choralmelodie wird in regulären Viertaktern vorgetragen, wobei sogar das choralische Eingangsmelisma in auftaktiger Ver-

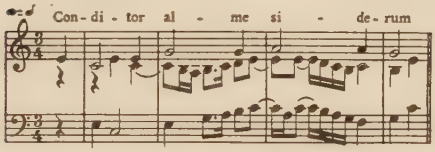
[1] Vgl. VfMw 1885, S. 469.
[2] Vgl. auch H. Riemann, Hdb. d. Mg. II, 1 (1920), S. 282.
[3] Vgl. Anglès, a. a. O., S. 95–136.

kürzung erscheint, während es in den meisten bekannten „Conditor"-Bearbeitungen bei noch so strenger Skandierung der Hymnenweise immer als breites Melisma bestehen bleibt. Die beiden, oft in Terzen verlaufenden Unterstimmen setzen sich als Tenor und Baß (mit nur einer flüchtigen Kreuzung in dem Anchieta-Satz) darunter, kontrapunktieren in flüssiger Bewegung, wobei sie die harmonische Plastik stärker betonen als das Linear-Melodische und Fauxbourdonreste in die Dreiklangsharmonik einschmelzen. Es handelt sich gleichsam um eine figurative Ausharmonisierung des hochliegenden Chorals. Auch die Anfangsimitation (in beiden Sätzen klischeehaft ähnlich) vermag eine durchbrochene Satzgestaltung lediglich vorzutäuschen und bleibt Fassade. Die jeweiligen Anfänge mögen die harmonisch-klangliche Eigenart der beiden Sätze wie ihre auffallende stilistische Verwandtschaft veranschaulichen:

Anchieta



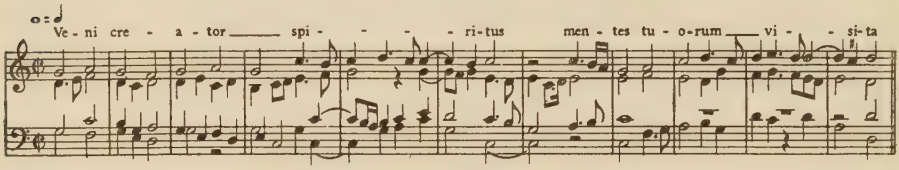
Marturià



In einem anderen und zugleich allgemeineren Sinne als diese beiden dreistimmigen Sätze sind die beiden vierstimmigen Nr. 2 und 3 miteinander verwandt. Beide Hymnen prägen jenen akkordisch-odenhaften Typus aus, wie er für die Mehrzahl der damaligen spanischen Hymnen charakteristisch ist. Über die gleichzeitige weltliche Liedkunst Spaniens urteilt Anglès[1]: „Die Musik dieser spanischen Meister zeigt oft eine primitive Technik, welche einige Kompositionen älter erscheinen läßt, als sie in Wirklichkeit sind", und: „Dem spanischen Komponisten gefielen die oft allzu gesuchten Kunstfertigkeiten der Niederländer nicht; vielmehr ist er bestrebt, mit möglichst geringem Aufwand an kontrapunktischer Technik ästhetischen Genuß zu bereiten. Die spanische Kompositionsweise des 15. und des beginnenden 16. Jhs. zeigt eine formale Klarheit und Einfachheit, die oft absticht von der schweren musikalischen Schreibart der Niederländer". Ähnliches gilt auch für die Vertonungen der „lateinischen Lieder", d. h. der Hymnen, durch die Spanier. Der Gegensatz zwischen Spanisch und Niederländisch ist da wesentlich in dem Gegensatz von säulenhafter Akkordik und linear differenziertem Tonsatz zu suchen. Das zeigt

[1] *Die spanische Liedkunst im 15. und Anfang des 16. Jhs.*, Kroyer-Festschrift, S. 63.

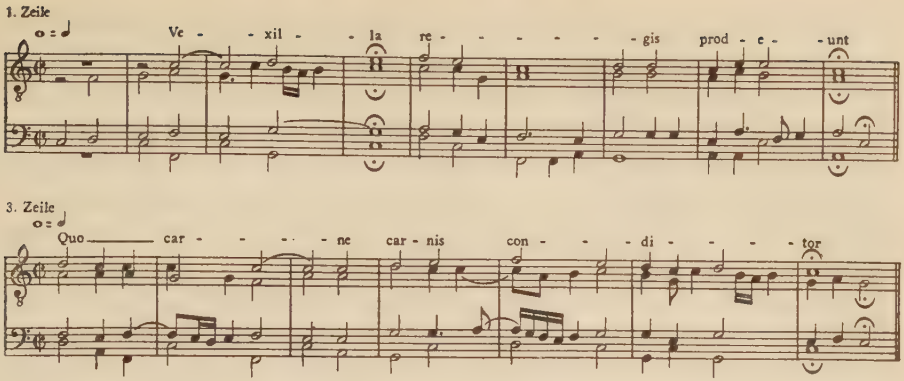
sich schon in den beiden erwähnten Sätzen Nr. 2 und 3, die in einem klangfeierlichen, wenig differenzierten, breit dahinströmenden Gepräge (¢) zusammenstimmen. Der Choral im Diskant wird in breiten Breviswerten vorgetragen, die nur gegen das Zeilenende hin mäßig koloriert und rhythmisch beweglicher gestaltet werden. Unterbaut ist dieser strömende Choralvortrag von einer ebenso breitrhythmischen Unterstimmenbewegung, die oft mit dem Brevisduktus des Choraldiskants Schritt hält, oft auch die Bewegung in Semibrevisfolgen auflöst, dabei aber dem Satzganzen immer noch den akkordisch festen Charakter bewahrt. Der Dalua-Satz Nr. 2 besitzt eine gewisse Beweglichkeit im Gegensatz zu Nr. 3. In seiner zweiten (vorübergehend auch in der dritten) Zeile ist er sogar zur Dreistimmigkeit aufgelichtet. Doch tut dies der feierlichen Gehaltenheit keinen Eintrag. Der Baß ist z. T. noch ein altertümlicher Contra, der gelegentlich den Tenor kreuzt, an den Kadenzen aber zumeist regelrechte Baßklauseln ausführt. Die beiden ersten Zeilen mögen diesen in dreiklangsharmonischer Fülle gründenden Typus veranschaulichen:



Eine stilistische Nähe zu gewissen Hymnen der Trienter Codices oder des Glogauer Liederbuchs, wie auch zu vierstimmigen Sätzen der zentraldeutschen Hymnenkomposition um und nach 1500 ist nicht zu verkennen.

Die feierliche Gehaltenheit und Klangfülle werden in Nr. 3 durch zwei weitere Merkmale noch unterstrichen: 1. durch Männerstimmenlage, wobei nun der Baß ein wirklicher Baß ist und, ohne zu kreuzen, in der Tiefe verläuft, und 2. durch Fermatenwirkungen an den Versenden, in der ersten Zeile sogar im Binnenverlauf. Beides erinnert an das „Pange lingua" in Petruccis Motetti B von 1503. Aber während hier die Hymnenmelodie – ein verhältnismäßig seltener Fall – preisgegeben ist, wird sie in Segovia im Superius geführt. Die Choralstruktur *abcb* wird sogar im Tonsatz wahrgenommen. Die massive Geschlossenheit auch dieses Satzes wird nur am Anfang durch ein Imitationsvorfeld gelockert. Indessen wirkt dieser imitative Eingang – schon auf Grund der breiten Brevisfolge – nicht wie eine Auflichtung, sondern wie ein Sammeln zu harmonischer Dichte. Und in den Mittelzeilen fügt sich eine gelegentliche Bewegungssteigerung der Unterstimmen in den gehaltenen Gesamtfluß unauffällig ein. Die erste und dritte Zeile seien als Beispiele wiedergegeben; man beachte in der Kadenz der dritten Zeile die merkwürdig pastose Plagalwendung[1]:

[1] Man vergleiche mit der, vor allem in der Harmonik, schlichten Größe des spanischen Satzes die sensiblere Klanglichkeit des erwähnten PETRUCCI-Satzes (Moll-Dur

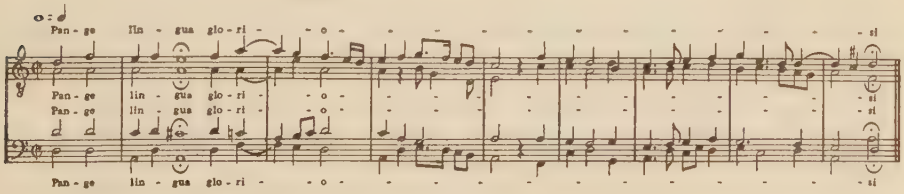


Anglès vermutet hinter dem Satz Anchieta als Verfasser. Es scheint jedoch eher, daß Dalua dafür in Frage kommt, da in der Hs. Tarazona 2 (als Nr. 3, s.u.) unter seinem Namen ein ganz ähnlich gestaltetes „Vexilla regis" aufgezeichnet ist (für Männerstimmen mit Zeilenendfermaten) – das einzige seiner Art in diesem Codex.

III

Ein weit reicheres und einheitlicheres Repertoire enthält eben diese Hs. Tarazona Ms. 2[1]. In einzelnen Abteilungen, die in sich zyklisch geordnet sind, folgen Hymnen, Magnificat, Asperges, Messen (erst drei-, darnach vierstimmig), Totengesänge, Salve, Alleluia, Motetten (erst drei-, darnach vierstimmig) und schließlich Lamentationen aufeinander. Unter den 119 Kompositionen stammt eine von Josquin, drei sind anonym. Alles andere liefern die Vertreter der frühspanischen Schule: Escobar, Dalua, Peñalosa, Anchieta, Ribera u. a. Es handelt sich also um ein einheitlich spanisches Repertoire. Ins-

im 2. Takt), der nicht nur mit den Fermatenwirkungen, der tiefen Lage und der Distanzierung vom Choral, sondern auch mit seiner beweglicheren Harmonik und dem ausdruckshaften Melisma auf „gloriosi" schon ein weiter entwickeltes Stück Musica reservata darstellt und wohl nicht zufällig in der Umgebung der ähnlich gearteten klangfeierlichen Josquin-Sätze steht, die A. Smijers im 2. Motettenheft der Josquin-GA veröffentlicht hat:



[1] Vgl. Anglès, a. a. O., S. 122.

besondere die Hymnen, die den Codex einleiten, sind durchweg (mit Ausnahme des fraglichen Vrede) spanischer Herkunft. Hier folge zunächst eine Übersicht über das Hymnarium (vgl. die Tabelle auf der folgenden Seite). Die Aufzeichnung der Texte erfolgt jeweils nach der Anfangsstrophe. Im Original sind alle vier Stimmen bald mit der 1., bald mit der 2. Strophe textiert. Am Ende des letzten Hymnus heißt es: „Por este hymno se puede cantar el Hymno de las Virgines", d. h. den Hymnus „Jesu corona virginum". Sicherlich aber nicht auf den Tonsatz des „Iste confessor", da beide Hymnen ganz verschiedene metrische Strukturen haben (sapphische Strophe und jambischer Vierzeiler), die einen wechselweisen Vortrag auf einen identischen Tonsatz nicht zulassen. Ein eigener „Jesu corona"-Satz ist jedoch nicht vorhanden; vielleicht war aber der Satz des Märtyrerhymnus „Deus tuorum" (Nr. 18) dafür vorgesehen, wie das auch bei Dufay der Fall ist[1].

Der Hymnenzyklus zerfällt in drei Gruppen: de tempore 1–10, de Sanctis 11–16 und Commune Sanctorum 17–20. Auffallend ist in der ersten Gruppe, daß Pfingsten und Fronleichnam mit je zwei verschiedenen Hymnen ausgestattet werden, was um so mehr überrascht, als andere wichtige Feste und Festzeiten (Advent, Fasten) ganz fehlen[2]. In der zweiten Gruppe nehmen die beiden „Ave maris"-Kompositionen den dritten Teil des allerdings kleinen Proprium Sanctorum ein. Und wenn man bedenkt, daß jeder der beiden Marienhymnen, ganz im Gegensatz zu den übrigen Heiligenhymnen, zwei Sätze umfaßt, so verschiebt sich das Verhältnis noch mehr zu ihren Gunsten[3]. Das Übergewicht an „Ave maris"-Kompositionen erklärt sich aus ihrer unterschiedslosen Bestimmung für die Vielzahl der Marienfeste; „in festis totibus Virginis Mariae" heißt es im Original. Dies ist ebenso typisch für den romanischen Brauch wie die geringe Zahl an Kompositionen für die übrigen Heiligen[4].

Auffallend ist ferner, daß einige, sonst wenig gebräuchliche, insbesondere in romanischen Quellen selten oder kaum anzutreffende Hymnen hier auftauchen. So ist Nr. 6 nur noch in einer Komposition von Binchois (Tr. 92) vertreten. Der Adventshymnus (hier auf Weihnachten) ist im Bereich einer außerdeutschen Hs. eine ebensolche Besonderheit wie das Obrechtsche „Assunt festa", dem wir in Segovia begegneten. Hingegen wird das „Felix per omnes" (Nr. 12) seit Sistina 15 in die vatikanische Tradition aufgenommen und erscheint u. a. bei C. Festa und Palestrina, im Norden auch bei Lasso.

Am bemerkenswertesten ist jedoch die Autornennung bei allen Hymnen, sowie die Tatsache, daß neben dem noch nicht näher bestimmbaren Joh. Vrede, dem im Index Nr. 9 zugesprochen wird, nur spanische Komponisten vertre-

[1] Vgl. meine Ausgabe der Dufay-Hymnen im *Chorwerk*, Heft 47, Nr. 19.

[2] Der Adventshymnus „Veni redemptor" wird dagegen auf Weihnachten gesungen (Nr. 1).

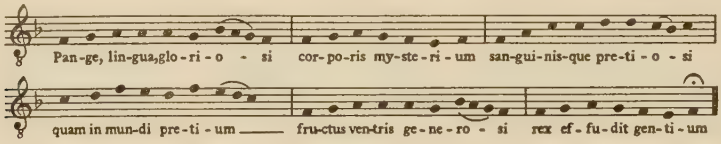
[3] Hier weicht die Textierung von dem oben erwähnten Usus ab: Beide „Ave maris"-Hymnen textieren ihre zwei Sätze mit der 2. und 4. Strophe.

[4] Vgl. mein Referat im Lüneburger Kongreßbericht 1950, S. 75 ff.

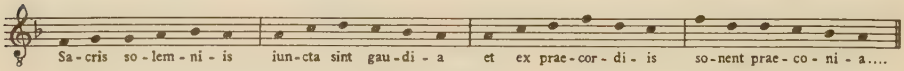
Nr.	Text	Liturgische Bestimmung	Komponist	St.-Zahl	Konkordanzen	Bemerkungen
1	Veni redemptor	Nat. (!) Dom.	Escobar	4		
2	Hostis Herodes	Epiph. Dom.	Escobar	4		
3	Vexilla regis	Dom. in Pass.	A. Dalua	4		
4	Ad cenam agni	Resurr. D.	Sanabria	4		
5	Jesu nostra redemptio	Ascens. D.	Peñalosa	4		
6	Beata nobis gaudia	Pentec.	A. Dalua	4		
7	Veni creator	Pentec.	A. Dalua	4	Segovia fol. 99 (an.)	
8	O lux beata	Trinit.	Peñalosa	4		
9	Pange lingua	Corp. Chr.	[Jo. Urede]	4		Nur im Index mit Autorangabe
10	Sacris solemniis	Corp. Chr.	Peñalosa	4		
11	Ut queant laxis	Joh. Bapt.	A. Dalua	4		
12	Felix per omnes	Petri et Pauli	Escobar	4		
13	Ave maris (2 Sätze)	BMV	Escobar	4		Mit 2. und 4. Str. textiert desgleichen
14	Ave maris (2 Sätze)	BMV	Escobar	4		
15	Tibi Christe	S. Michaelis	A. Dalua	4		
16	Christe redemptor	Omn. Sanct.	A. Dalua	4		
17	Exultet celum	Ss. Apostol.	Escobar	4		
18	Deus tuorum	Unius Martyris	Escobar	4		
19	Sanctorum meritis	Plurim. Martyr.	Peñalosa	4		
20	Iste confessor	Unius Conf.	Escobar	4		

ten sind: Peñalosa (Nr. 5, 8, 10, 19), Escobar (Nr. 1, 2, 12, 13, 14, 17, 18, 20), Dalua (Nr. 3, 6, 7, 11, 15, 16,) und Sanabria (Nr. 4). Unter ihnen zeichnet Escobar für 8, d. h. für nahezu die Hälfte der Sätze, ihm folgen Dalua mit 6 und Peñalosa mit 4 Sätzen, während der unbekanntere Sanabria nur mit einem Hymnus vertreten ist. Es wird noch zu zeigen sein, daß Escobar und Dalua nicht nur zahlenmäßig, sondern auch in stilistischer Hinsicht das Repertoire anführen.

Mit dieser spanischen Färbung deckt sich auch die Verwendung singulärer Melodien, die z. T. lied- und geradezu volksliedhaften Charakter haben und liturgisch oft nicht nachzuweisen sind[1]. Von nur wenigen Ausnahmen abgesehen (wie etwa Nr. 7, 13, 14), haben wir es mit Melodien zu tun, die in den übrigen europäischen Quellen mehrstimmiger Hymnenvertonungen teils mit anderen Texten verbunden werden, teils in veränderter Form, teils überhaupt nicht auftreten. Ohne auf diese Melodieprobleme hier näher einzugehen, sei nur auf eine Gruppe von Dur-Melodien hingewiesen, die mit bemerkenswertem Akzent hervortreten. Mit der anmutigen Melodie des „Pange lingua" von Vrede in Segovia Nr. 9 stimmt – bei aller Verschiedenheit der Tonsätze – auch die des Vredeschen „Pange lingua" in Tarazona Nr. 9 überein:



Die Melodie zu Nr. 10 (Sacris solemniis von Peñalosa), eine andere Fa-Weise, die sonst nirgends belegbar ist, erinnert geradezu an Wendungen, die vom Münch von Salzburg her geläufig sind, so z. B. die beiden ersten Zeilen:



Dieser liedhaft-deutsch anmutenden Hymnenmelodik tritt in den beiden Escobarsätzen Nr. 17 und 18 eine bei Sixt Dietrich (Wittenberg 1545) mehrfach erklingende Dur-Weise entgegen, die man ebenfalls gern als „typisch deutsch" bezeichnen möchte, die aber ein halbes Jahrhundert vor S. Dietrich in Konstanz von Escobar in Kastilien zur Anwendung gelangt[2].

Mit der Herkunft aus einem einheitlichen Landschaftsraum (Spanien) mag es vornehmlich zusammenhängen, daß der Stil dieses Hymnenrepertoires

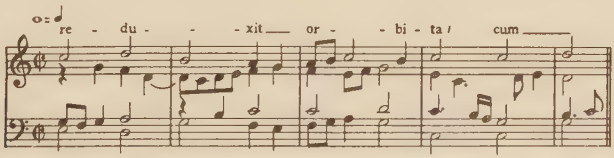
---

[1] Für freundliche Auskunft danke ich Herrn Kollegen Bruno Stäblein.

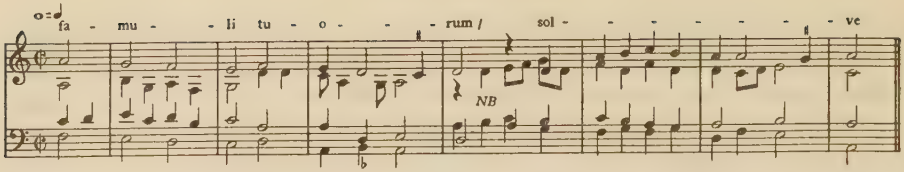
[2] Vgl. Dietrichs Hymnenwerk in RD 23 (H. Zenck) Nr. 51, 61. Weitere Tonsätze über diese Melodie sind Nr. 82, 83. Nach Mitteilung von Herrn Dr. B. Stäblein handelt es sich hier um eine im Spätmittelalter sehr beliebte und viel gesungene Melodie, die durch den Franziskanerorden international bekannt geworden zu sein scheint und wohl italienischen Ursprungs ist. Ihre älteste Quelle ist das Franziskaner-Brevier München St. Anna (13. Jh.).

relativ einheitlich geprägt ist und dabei jenen, an liedhaftem Ausdruck gefestigten odenhaften Typus darbietet, der bereits in Segovia begegnete. Wie schon erwähnt, sind Escobar und Dalua die Hauptvertreter dieses Typus. Die durchweg vierstimmigen Sätze zeichnen sich durch ¢-Mensur aus, vorwiegend breite Brevisrhythmik, die nicht nur die Choralstimme erfüllt und sich hier nur vorübergehend verflüssigt, sondern alle Stimmen erfaßt, so daß der gesamte Tonsatz gemessen und schwer wirkt, akkordisch-dreiklangsmäßig geschlossen ist. Ebenso geschlossen, undifferenziert ist auch der Choralvortrag, der die pausenlose Darstellung des Chorals einer zeilenweise gliedernden vorzieht. Und wo gelegentlich zwischen den Zeilen Pausen in der Choralstimme auftreten, sind sie kurz (gleichsam Atempausen) und keinesfalls Anlaß zu Zwischenspielen der Gegenstimmen, die eine formal-architektonische Bedeutung haben könnten.

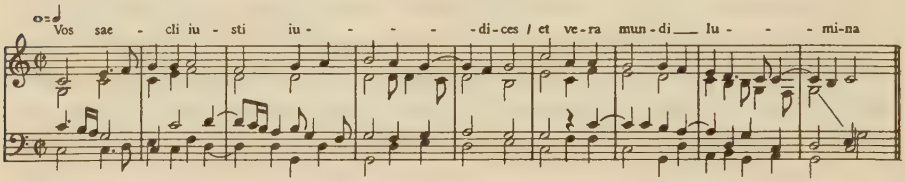
In diesen klangprächtigen, gemessen dahinschreitenden Sätzen scheint es mehr von sekundärer Bedeutung zu sein, in welcher Stimme der Choral in Erscheinung tritt, obwohl, wie noch zu zeigen sein wird, auch hier bemerkenswerte Unterschiede zutage treten, je nachdem der Choral im Diskant oder im Tenor liegt. Bevorzugt wird er in der Oberstimme geführt, so in den Escobar-Sätzen Nr. 1,2,12,17,20, sowie in den Dalua-Stücken Nr. 6,7,11,16. Bemerkenswert ist bei diesen Diskantsätzen, daß hinter ihnen noch der dreistimmige Kernsatz (Diskant, Tenor, Baß) sichtbar ist, während sich der Alt deutlich als „letzte", den Vollklang fördernde Stimme ausweist und die beiden Nachbarstimmen unbedenklich kreuzt. Der Baß ist demgegenüber grundsätzlich eine richtige Fundamentstimme, die nur in den (allerdings häufig auftretenden) Kontraklauseln den Tenor kreuzt. Besonders hervorzuheben sind tonale Klangverbindungen, die sich nicht selten aus kirchentonartlichen Klangreihungen herausschälen. Dies ist vorzugsweise an solchen Stellen der Fall, wo die Außenstimmen in Dezimen verlaufen – hier ordnen sich die Mittelstimmen in geschmeidiger Weise im tonalen Sinne, z. B. in Nr. 6:



So einheitlich dieser Stiltypus in all den hierhergehörigen Kompositionen auch gehandhabt wird, so bemerkenswert sind auch die Varianten, die da und dort belebend auftreten. So etwa in Nr. 11 (Dalua), wo die vierte Halbzeile des „Ut queant laxis" in der üblichen Gehaltenheit und Geschlossenheit zu Ende geführt wird, während die beginnende fünfte Halbzeile mit dem Wort „solve" in kurzzügiger Quasi-Imitation und in Semibrevisverflüssigung (NB) emphatisch heraustritt:

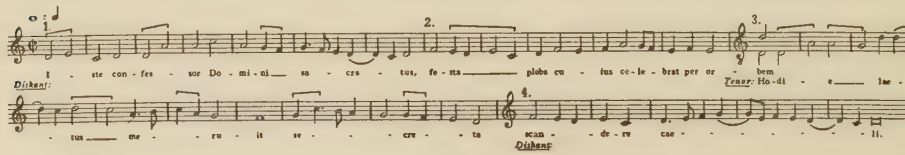


Zum individueller rhythmisierten Cantionentyp wird dieser gehaltene und gleichrhythmische Stil in Nr. 17 (Escobar) abgewandelt. Die liedhafte Choralmelodie (s. o.) läßt bei ihrer Polyphonierung auch eine liedhafte Gesamtstilistik zutage treten, d. h. eine kantable und rhythmische Beweglichkeit, zu der die sonst übliche, etwas starre Feierlichkeit modifiziert wird:



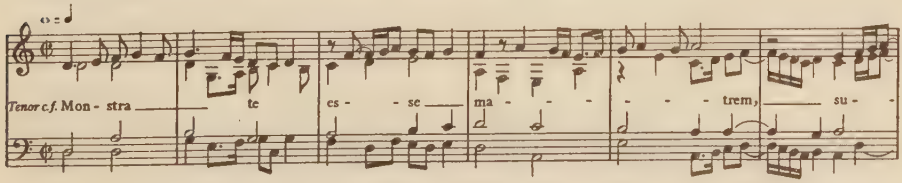
Bleibt in all diesen Beispielen das akkordisch-homophone Grundgepräge gewahrt und die Choralmelodie relativ unangetastet, so versuchen Nr. 2 und 20 andere Möglichkeiten zu erproben. Nr. 20 verkörpert in der ersten Zeile den gewohnten feierlichen Typ, in der zweiten Zeile wird der gemessene Choraldiskant (ähnlich wie im vorigen Beispiel) liedhaft aufgelockert. In der dritten Zeile hingegen wird der Diskant derart figuriert, daß man den Choral in dem gehaltenen, aber ebenfalls bewegungsreichen Tenor suchen möchte. Es liegen also wandernder c. f. und, gerade in dieser Zeile, Ansätze zum Spaltsatz vor. Die vierte Zeile kehrt wieder zur liedhaften Struktur der zweiten zurück, an die sie sich auch melodisch anlehnt[1]. Diese Bewegungsarten, wie verschieden sie auch sind, entfalten sich zwanglos auf der Grundlage des gehaltenen Normaltypus, den sie damit lebensvoll abwandeln. Immerhin ist hier die Tendenz spürbar, den einheitlich gestalteten, bruchlos ablaufenden Satztypus in Richtung auf den Kontrasttypus abzuwandeln, den „stile d'une teneur" innerhalb eines Satzes im Sinne einer gegensätzlichen Aufgliederung des Geschehens zu modifizieren. Diese beginnende „Unruhe" innerhalb eines Hymnensatzes ist

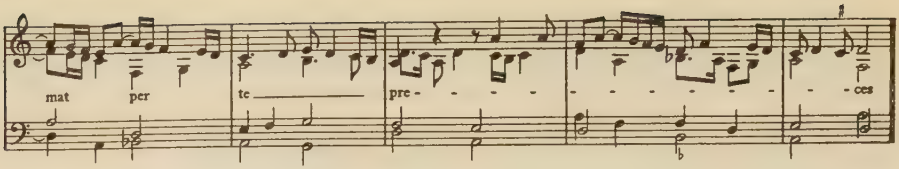
[1] Da die Choralweise in der einstimmigen Überlieferung (nach Mitteilung von Herrn Dr. Stäblein) nirgends nachweisbar ist, möge sie hier mit ihrer mutmaßlichen Textierung Platz finden:


2.
3.
I - ste con - fes - sor Do - mi - ni ___ sa - cra - tus, fe - sta ___ plebs cu - ius ce - le - brat per or - bem
Diskant:
Tenor: Ho - di - e ___ lae -
4.
- tus ___ me - - ru - it se - - - cre - ta scan - de - re cae - - - - - - -

auch in Nr. 2 erkennbar. Auch hier ist der Satz zunächst akkordisch-odenhaft. Mit der zweiten Zeile setzt jedoch in den Unterstimmen eine differenzierte Bewegung ein, die unter dem feierlich gehaltenen Choraldiskant bis zum Schluß anhält. So neigt dieses Stück mit besonderer Betonung zum Spaltsatz, den man im übrigen vorzugsweise in den Tenorsätzen ausgeprägt findet.

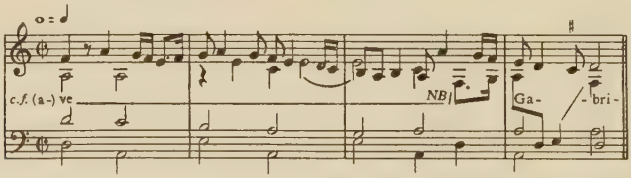
Der streng odenhafte, akkordisch-geschlossene Typ, wie er besonders die Diskantsätze kennzeichnet, tritt in den Tenorsätzen in den Hintergrund, ein Beweis dafür, daß es für die Tonsatzstruktur nicht gleichgültig ist, welche Stimme Choralträger ist (s. o.). Der odenhaft gestaltete Tenorsatz ist im Grunde nur durch einen Satz von Dalua, Nr. 3, vertreten, von dessen stilistischer Beziehung zu Segovia schon die Rede war. Alle andern Tenorsätze – es handelt sich außer Nr. 3 um die folgenden: Escobar Nr. 13a, b, 14a, b, 18, Dalua 15, Peñalosa 10, 19 – kreisen um das Problem der Spaltsatzanlage. Auch die beiden Vrede-Sätze in Segovia und Tarazona gehören hierher. Besonders einheitlich in dieser Hinsicht sind Escobars vier „Ave maris"-Sätze (13, 14). Sie gehören zusammen mit dem Escobarsatz Nr. 18 zu den charakteristischen Beispielen dieser national-spanischen Choralbearbeitung. Der Choraltenor besteht hier durchweg aus breiter Brevis-Rhythmik, die nur hin und wieder durch kurze Semibrevisgruppen unauffällig unterbrochen wird. Um dieses pausenlos-großrhythmische Choralband legen sich die Gegenstimmen meist in mäßiger, aber auch in gesteigerter Bewegtheit. Gleichwohl ist die ruhige, feierliche Gehaltenheit der odenhaften Sätze auch hier noch spürbar. Die Figuren treten nicht mit drängender Unruhe hervor, sondern wirken wie ein leichtes Wellengekräusel über der feierlichen Stille ruhender Meereswogen. Im allgemeinen ist der Baß mit dem Tenor gleichrhythmisch geführt bzw. ihm am meisten angenähert. Am beweglichsten sind Diskant und Alt. Diese figurativen Oberstimmen weisen zumeist stereotype, auch aus der deutschen Hymnenkomposition bekannte Figuren auf: oft synkopische Wendungen, ferner Sequenzmotive, sowie freie (= unchoralische) Imitationsmotive. Dezimenführungen in den Außenstimmen, Terzenparallelen der Oberstimmen verleihen den Sätzen einen klangvoll-harmonischen Charakter, der durch ausgeprägte Durwendungen, Vorhaltsbildungen in Kadenzen u. a. in einer oftmals tonalen Weise verlebendigt wird. Die beiden ersten Zeilen von 13b mögen die Gehaltenheit und Klangfeierlichkeit, aber auch die Bewegtheit dieser Tenorsätze, die in manchen deutschen Hymnensätzen der Zeit auffallende Parallelen finden, veranschaulichen:





Für den Baß gilt das gleiche, was bereits innerhalb der Diskantsätze über ihn gesagt worden war: er ist eine regelrechte Fundamentstimme, die jedoch in Kadenzen noch gern die Kontraklausel ausführt.

Daß in all diesen Sätzen der ungegliederte Tonstrom wichtiger ist als die plastische Gestalt, verdeutlicht neben dem pausenlosen Choraltenor auch die Handhabung der Kadenzen. Wenn auch an den Zeilenenden im allgemeinen primäre Kadenzen gesetzt werden, so treten sie indessen nicht in betont formbildender Funktion in Erscheinung, sondern gehen mehr oder weniger im Gesamtstrom unter. Andererseits treten sie aber auch im Zeileninnern zutage und hier oft – mitten im Zeilenfluß – gewichtiger als am Zeilenende. So wird z. B. in 13a das Ende der ersten Zeile (NB) überspült und die Kadenz, völlig deplaziert, zu Beginn der zweiten Zeile angebracht[1]:



Singulärer in seinem Gepräge ist der Dalua-Satz Nr. 15. Die Choralmelodie ist unbekannt und läßt sich auch aus dem Tonsatz nicht zweifelsfrei ableiten. In der ersten Zeile liegt sie offenbar plan im Tenor, in der Folge wird sie stark koloriert und wechselt möglicherweise zwischen Tenor und Diskant hin und her. Trotz der relativen Bewegtheit, von der alle vier Stimmen erfaßt werden, ist aber auch hier die strömende Gehaltenheit noch zu spüren. Auffällig ist dabei ein mehrfach auftauchendes Quasi-Ostinatomotiv, das teils allein, teils imitatorisch und schließlich auch in Dezimenparallelen vorkommt:

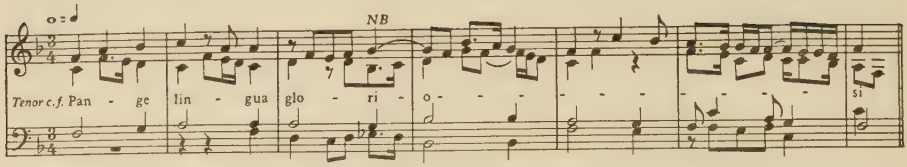
und in allen Stimmen festzustellen ist. Auch diese Ostinatotechnik läßt sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts in der deutschen Hymnenkomposition gelegentlich beobachten.

---

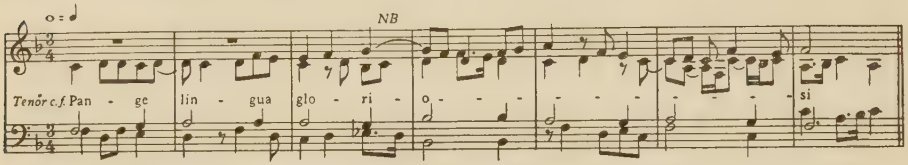
[1] Ähnlich – auch an der gleichen Stelle – in Nr. 14b. Man beachte außerdem die Analogie der Gegenstimmenbewegung an der gleichen Choralstelle der beiden Parallelsätze Nr. 13a und b: hier T. 1/2, im vorigen Beispiel T. 4/5 – ein weiterer Beleg für die oben schon erwähnte Typik der Diskantierpraxis.

Sind all diese Tonsätze von Escobar und Dalua trotz unterschiedlicher Nuancierung stilistisch auf einem Stamme gewachsen, so zeigen die restlichen Hymnen von Peñalosa und Sanabria stärkere Abweichungen und Eigenzüge. Eine gewisse Beweglichkeit läßt insbesondere Peñalosa erkennen. Soweit die geringe Zahl von vier Hymnen hierfür eine Beurteilungsgrundlage bilden kann, ist er von einer beachtlichen Vielseitigkeit und bestätigt das Urteil von H. Anglès (a. a. O., S. 110), daß er eine Brücke zwischen der spanischen Eigenart und dem Niederländertum herzustellen suchte. Dafür zeugt vor allem sein starker Sinn für das Lineare und Polyphone, für die stimmige Eigenbewegung und, damit verbunden, die Neigung zu spaltsätziger Anlage. Zunächst sind von ihm die beiden Tenorsätze Nr. 10 und 19 zu nennen. Der Satz Nr. 10 fesselt bereits durch seine liedhafte Dur-Melodie (s. o.), weiterhin durch die Art der Choralzubereitung und -bearbeitung, wie überhaupt durch sein ganzes Gepräge, das von der großen Mehrheit der spanischen Hymnensätze sichtlich absticht. Er steht im Tempus perfectum und trägt den Choraltenor pausenlos und in konsequent jambischer Stilisierung vor: ◇ ⊟ ◇ ⊟. Letzteres war schon in den beiden „Conditor"-Sätzen von Anchieta und Marturià (s. o.) zu beobachten, wo es sich um Diskantsätze handelte. Der jambische Vortrag war hier jedoch im textlichen Metrum begründet (jambischer Vierzeiler), während dem „Sacris solemniis" des Thomas v. Aquino (unserer Nr. 10) das Textmetrum der zweiten Asklepiadeischen Strophe (ähnlich wie in „Festum nunc celebre" oder „Sanctorum meritis") zugrunde liegt, das hier zugunsten der jambischen Skandierung außer acht gelassen wird. Mehr ins Gewicht fällt der Unterschied der Gegenstimmenbehandlung auf beiden Seiten. Die Technik bei Anchieta und Marturià wurde als „figurative Ausharmonisierung" bezeichnet. Hier bei Peñalosa sind die Gegenstimmen, obwohl unthematisch, doch von stimmiger Differenziertheit und betonen eher das Spaltsätzig-Polyphone, das bei den beiden „Conditor"-Sätzen kaum bewußt wird. Viel näher als diesen beiden Sätzen steht Peñalosas Satz den beiden „Pange lingua"-Kompositionen von Joh. Vrede in Tarazona Nr. 9 (unserm Peñalosa unmittelbar vorangehend) und Segovia Nr. 9, die ebenfalls einen modal (trochäisch) rhythmisierten, hier aber mit dem Textmetrum übereinstimmenden Choraltenor besitzen. Diese drei, im Tempus perfectum stehenden Sätze verlangen übereinstimmend auch ein breiteres Zeitmaß des Choralvortrags von quasi Pfundnotengeltung, weil die Gegenstimmen in einem kantablen Sinne linear sind. Die beiden „Conditor"-Sätze fordern dagegen einen gleichsam skandierten Choralvortrag, d. h. ein rascheres Tempo, weil die Gegenstimmen ausfigurierende Bedeutung haben. Mit dem Peñalosa-Satz haben die beiden „Pange lingua" von Vrede vor allem den weichen Gegenstimmenfluß, die maßvolle Bewegtheit rings um den ruhigen, zwar modal, aber breit stilisierten Tenorkern gemeinsam. Dessen liedhafte Kantabilität strahlt auch in den (unthematischen) Diskantiersatz hinein. Eine Gegenüberstellung der Anfänge dieser drei Tenorsätze möge die Verwandtschaft veranschaulichen:

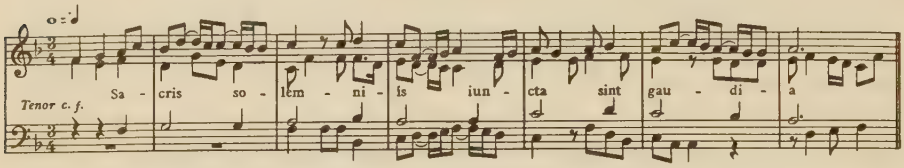
1) Vrede[1] in Tarazona (Nr. 9)



2) Vrede in Segovia (Nr. 9)[2]



3) Peñalosa in Tarazona (Nr. 10)



Von der breiten c. f.-Gedehntheit distanziert sich Peñalosa in Nr. 19. Dieser Satz ist im Bereich der Tenorsätze ein Gegenstück zu dem Escobar-Satz Nr. 17 (s. o.): Der Choral wird (wie dort) liedhaft stilisiert und halbzeilenweise abgesetzt, überdies aber noch mehrfach vom Diskant imitatorisch vor- oder nachgezeichnet. Gleichwohl dominiert der liedhafte Tenor, der, ähnlich wie in dem genannten Escobar-Satz, von einem ausgeglichenen, körperhaft-akkordischen Gegenstimmensatz getragen wird.

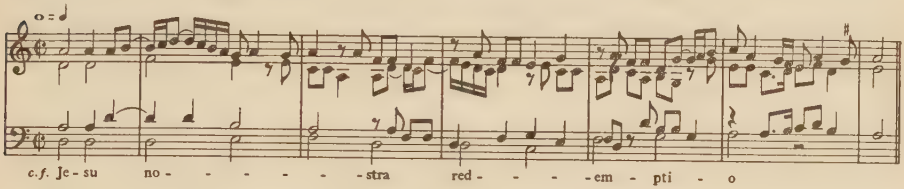
Dem polyphonen Typ von Nr. 10 stehen die beiden übrigen Peñalosa-Sätze Nr. 5 und 8 näher. Der Choral wird hier im Baß geführt und betont in seiner planen Rhythmik bald mehr die Semibrevis-, bald die Breviswerte, während sich der Oberbau in kleinrhythmisch-flüssige Lineatur auflöst. So ist die spaltsätzige Anlage auch hier eine wesentliche Grunderscheinung. Dazu kommt noch ein weiteres. Die Tendenz zur imitativen Verknüpfung der Stimmen, die bei Escobar und Dalua nicht ins Gewicht fällt, die aber in den beiden erwähnten Peñalosa-Sätzen, besonders in dem liedhaften Tenorsatz Nr. 19, bereits be-

[1] Von Vrede überliefern noch andere spanische Hss. „Pange linguá"-Sätze: Barcelona Bibl. Centr. Ms. 454 (o. S. 167), ferner Zaragoza (vgl. Anglès, a. a. O., S. 132). Wieweit diese Kompositionen untereinander und mit denjenigen aus Segovia und Tarazona übereinstimmen, konnte z. Zt. nicht festgestellt werden.

[2] Auch hier beachte man die ähnliche Wendung bei NB in den beiden Vrede-Sätzen. Die 6–5-Harmoniefolge, wie hier bei Vrede, ist auch für Peñalosa charakteristisch.

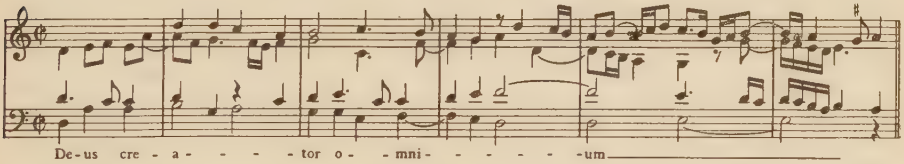
stimmend hervortritt, setzt sich auch hier immer wieder durch. In Nr. 8 werden die Zeilenanfänge in einzelnen Stimmen thematisch-imitativ (wenn auch kurzzügig und mehr andeutend) an den Baß-c.f. gebunden, in Nr. 5 bilden die Gegenstimmen im Zeileninnern unthematische Imitationen, die sich (zumal in der ersten Zeile) zu einem dichten Geflecht von instrumentalem Charakter (Dreiklangsmotive!) über dem breit rhythmisierten Choral verknüpfen. Die erste und dritte Zeile des Satzes mögen diesen polyphonen Stil veranschaulichen, der wuchtigen Vollklang mit stimmiger Differenziertheit paart:

Erste Zeile:



In der 3. Zeile gleichen sich Baß und Oberstimmen in ihrer Bewegungsart vorübergehend einander an. Doch ist der Auslauf dieser Zeile (mit eigenartiger Quartenharmonik der Mittelstimmen) wieder spaltsätzig bestimmt:

Dritte Zeile:



Abschließend sei noch auf den Sanabria-Satz Nr. 4 hingewiesen, der sich darin als zur jüngsten Stilschicht der spanischen Hymnenkomposition gehörig erweist, daß er den Choral zeilenweise in wechselnder Technik darzustellen versucht und damit jenem um 1500 modernen „Kontrasttyp" nahekommt, von dem bereits die Rede war. Allerdings wird dieser satztechnische Wechsel in der Zeilenfolge mehr behutsam angedeutet als bewußt ausgeführt und keineswegs in der konsequenten Weise dargestellt, wie dies bei ähnlichen Sätzen in Sistina 15, Verona 758 oder Florenz Panc. 27 der Fall ist. Der abgeklärte, in schöner Gehaltenheit dahinfließende Satz zeigt eine bemerkenswerte Auflichtung des Stimmengefüges, die aber gleichwohl in einem geschlossenen, rhythmisch ausgeglichenen und den spanischen Grundstil betonenden Klangeindruck gebunden bleibt. Fast unauffällig wechseln in diesem homogenen Fluß die einzelnen Techniken. In der ersten Zeile herrscht eine Gleichwertigkeit der vier, einander imi-

tierenden Stimmen, d. h. also ein quasi motettisch-durchimitierender Satz, in dem allerdings das Übergewicht von Diskant und Tenor spürbar ist. Die zweite Zeile spaltet sich gleichsam in zwei konzertante Gruppen: in einen dreistimmigen Vorderteil mit tiefen Stimmen (ATB) und dem Choral im Tenor, sowie einen vierstimmigen Hauptteil, in dem der Diskant die Tenorzeile mit größerem Klangnachdruck wiederholt. Darauf wechselt der Satz in der dritten Zeile wieder zu der quasi motettischen Technik zurück, während die Schlußzeile im schlichten Diskantsatz ausklingt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Kompositionen bei aller Verschiedenartigkeit im einzelnen und allem Anpassungsstreben an den Zeitstil eine erstaunliche stilistische Gleichartigkeit bewahren, die in einer spezifisch spanischen Auffassung des Hymnensatzes als eines geschlossenen Liedsatzes begründet ist.

Martin Crusius und die Musik in Tübingen um 1590

von

GEORG REICHERT

Unser Vorstellungsbild von der Musik und Musikpflege früherer Zeiten ist, vielleicht etwas einseitig, in erster Linie durch fachliches Quellenmaterial geprägt, durch praktische Musikdenkmäler, musiktheoretische Werke, allenfalls noch durch Quellen zur Lebensgeschichte bedeutender Musiker und zur Entwicklung wichtiger musikalischer Institutionen. Zweifellos bildet das klingende Werk und seine geistige und technische Struktur unser Zentralanliegen. Zur umfassenden Erkenntnis der Musik und ihrer Geschichte gehört jedoch auch der Einblick in ihre Funktion innerhalb des Lebens und Strebens der jeweiligen Zeit und Gesellschaft. Einblicke solcher Art aber werden nicht selten durch Quellen anderen Charakters gefördert; man denke etwa an die wertvollen Aufschlüsse über die „musikalische Atmosphäre" bestimmter Orte und Gesellschaftsschichten durch Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts. Je weiter wir in frühere Epochen zurückgehen, desto spärlicher sind solche Quellen. Um so wichtiger ist es, dieselben systematisch zu sammeln und zu befragen. Daß darin die musikalischen Dinge durch die Brille von Laien geschaut sind und manches an fachlicher Zuverlässigkeit entbehren, wird z. T. durch unmittelbare Lebendigkeit wettgemacht. Ein schönes Beispiel bilden die Aufzeichnungen des Baseler Arztes Felix Platter, die so anschaulich über Musikverhältnisse des 16. Jahrhunderts berichten[1].

Auf eine ähnliche Quelle soll im folgenden hingewiesen werden: die Tagebücher des Tübinger Professors für griechische und lateinische Sprache, Martin Crusius (1526–1607). Sie sind in 9 umfangreichen, z. T. über 800 Seiten starken hs. Bänden der Universitätsbibliothek Tübingen erhalten[2] und überwie-

[1] H. Kretzschmar, *Musikgeschichtliche Stichproben aus deutscher Laienliteratur des 16. Jahrhunderts,* Festschrift für R. Frh. v. Liliencron, Leipzig 1910, S. 116–137; W. Merian, *Felix Platter als Musiker,* SIMG XIII, 1911/12, S. 272–285; E. Refardt, *Historisch-biogr. Musiker-Lexikon der Schweiz,* 1928, S. 246f.

[2] Signatur: Mh 466, 1–9. Für manche freundliche Hilfe bei Benutzung der Hs. danke ich Herrn Dr. Widmann, dem Ersten Bibliotheksrat u. Stellv. Direktor der Univ.Bibl. Tübingen, verbindlichst.

gend lateinisch geschrieben. Sie beginnen mit dem Jahr 1573 und enden mit September 1604; Ergänzungen vom November 1604 bis Mai 1605 sind am gleichen Ort in der Handschrift Mh 198 erhalten. Die reine Tagebuchform mit täglichen Eintragungen setzt am 1. Januar 1595 ein (V. Bd., Seite 243 ff.); die früheren Bände dagegen vermischen allerlei Nachrichten, Exzerpte, Briefe und echte Tagebucheinträge. Über den außerordentlich vielfältigen Inhalt des *Diarium Crusii* unterrichtet ein Aufsatz von Wilhelm Göz[1]. Die Aufzeichnungen der Jahre 1596–1599 liegen in vorzüglicher Neuausgabe vor[2]; die Veröffentlichung der späteren Bände soll sobald wie möglich folgen, das Druckmanuskript ist schon vor Jahren fertiggestellt worden.

Einige kurze Angaben mögen die Lebensgeschichte von Martin Crusius beleuchten[3]. Er ist 1526 in Grebern bei Bamberg als Sohn des Pfarrers Martin Krauß (ca. 1490–1554) geboren. Die bewegten Jahre der Reformationszeit verschlugen den Vater in die Gegend von Ulm, so daß Crusius in dieser Reichsstadt die Lateinschule absolvierte, und zwar mit solchem Erfolg, daß er zur weiteren Ausbildung in das Sturmsche Collegium nach Straßburg geschickt wurde. Seine hohen Leistungen im Bereich der klassischen Sprachen führten ihn nach wenigen Jahren Privatlehrertätigkeit gleich als Rektor an die Lateinschule der Reichsstadt Memmingen (1554). Schon 5 Jahre später kam er nach Tübingen, anfangs wieder als Erzieher von Adelssöhnen, noch im gleichen Jahr als Lehrer an die Artistenfakultät. 48 Jahre lang übte er hier das Lehramt aus, so daß schließlich sein Kollege und Biograph Vitus Müller nach seinem Tode (25. Februar 1607) feststellen konnte, er habe allenthalben in Deutschland und Europa Schüler, und nur drei Professoren der Universität seien nicht seine Hörer gewesen. Etwa 50 Werke von ihm sind im Druck erschienen[4]. Nicht unbedeutend in der Geschichte seines Faches, spricht er den Außenstehenden durch die Universalität seiner Interessen an, die ihn ebenso bienenfleißig zeitgenössische und ältere Bücher und Handschriften exzerpieren wie Nachrichten über das aktuelle Kriegsgeschehen seiner Zeit sammeln ließen. Seiner Initiative hatten die Tübinger Kollegen sogar den Anschluß an einen von Augsburg ausgehenden wöchentlichen Zeitungsdienst zu verdanken. Mit gleicher Hingabe sammelte er

---

[1] *Martin Crusius und sein Tagebuch,* in Besondere Beilage des Staats-Anzeigers für Württemberg, 1921, Nr. 16, S. 362–370. Vgl. ferner: W. Göz, *Martin Crusius und das Bücherwesen seiner Zeit, Zentralbl. f. Bibl.-Wesen,* Jg. 50/1933, S. 717–737; R. Stahlecker, *Martin Crusius u. Nicodemus Frischlin,* im Festband z. 100. Wiederkehr der Gründung des Württ. Geschichts- u. Altertumsvereins, Stuttgart 1943, S. 323–366.

[2] *Diarium Martini Crusii,* hg. von W. Göz und E. Conrad, Bd. I (1596–1597), Tübingen 1927, Bd. II (1598–1599), Tübingen 1931; der Hinweis auf die Hs. im Text erfolgt durch Angabe ihres Bandes (in römischer) und der Seite (in arabischer Zahl), z. B. (IV, 642); ist der betr. Teil in der Neuausgabe enthalten, so wird darauf mit NA samt Angabe von Band und Seite verwiesen, z. B.: (VI, 654f. = NA II, 15).

[3] Nach Vitus Müller, *Oratio de vita et obitu Martini Crusii,* Tübingen 1608.

[4] Vgl. S. 186, Anm. 1.

„antiquitates" aller Art; das wichtige landeskundliche Ergebnis sind seine *Annales Suevici* (Frankfurt 1595, 1596), dazu der *Liber Paraleipomenos* (1596), die auch hier als ergänzende Quelle heranzuziehen waren, ebenso wie die Sammlung von Widmungs-Carmina, Reden usw.: *Germano-Graecia* (Basel 1585), mit ihrer Fülle von genealogischen und zeitgeschichtlichen Kommentaren. Sein Sammeleifer war oft wenig wählerisch, doch beruht gerade auf der Einbeziehung der „Kleinigkeiten" die anschauliche Lebendigkeit der Aufzeichnungen, zumal auch für den uns interessierenden musikalischen Bereich.

1. Crusius als Musikliebhaber

Umfang und Art der zu besprechenden Musiknachrichten ließen vermuten, daß Crusius ein gewisses Maß an musikalischer Ausbildung besessen habe; die Prüfung der Quellen hat das nun bestätigt. Sein Vater hatte seine Laufbahn als Schulmeister begonnen, dabei gelegentlich auch Kantor-Funktionen ausgeübt[1]. Vom Vater wurde der Knabe frühzeitig in die Musik eingeführt: *Musicam iam dudum à patre acceperat, qui etiam artis componendi cantus gnarus fuit*[2]. Die Durchmusterung der älteren Bestände der Tübinger Universitätsbibliothek, die auch die 3–4000 Bände von Crusius' wertvoller Bibliothek enthalten sollen, hat u. a. ein musiktheoretisches Handbuch zutage gefördert, das fast Seite für Seite zahllose Eintragungen von seiner Hand enthält. Es ist das *Compendium musices, tam figurati quàm plani cantus ad formam Dialogi . . . Adiectis etiam regulis de concordantiarum et componendi Cantus artificio, summatim omnia Musices praecepta pulcherrimis exemplis illustrata . . . Ab Auctore Lampadio*[3] *Luneburgensi elaborata* (Bern, Mathias Apiarius, 1541). Die z. T. datierten hs. Notizen zeigen, daß Crusius das Buch am 12. November 1542 in Ulm gekauft, also schon in der Lateinschule benutzt hat, daß es ihm aber ebenso in Straßburg, in Memmingen wie in Tübingen als dauernder Fachberater in musicis zur Seite blieb; der letzte datierte Eintrag stammt vom 1. August 1594 und zeigt den Zusatz: *Joanni Jac. Maiero, nepoti,* woraus hervorgeht, daß der Großvater das Büchlein auch noch zur Einführung des Enkels in die Geheimnisse der Mensuralnotation und Intervallenlehre benützte. Den Tagebüchern ist zu entnehmen, daß er mehrere Instrumente besaß, so ein *virginale,* eine *cithara,* eine größere und eine kleinere Laute. Daß er die Instrumente selbst spielen konnte und gern gebrauchte, ersehen wir u. a. aus folgenden Worten seiner *Germano-Graecia* (S. 272): *Sanè me sic, ἡ θεία μουσικὴ afficit: ut iam Testudinis usum per multos annos intermissus, repetam: et ante annum, etiam, τὴν ὀργανικὴν (M. Georgio Fleckio monstrante: apud nos Theologo, et in templo organum pulsante) καίπερ ἤδη γεραίτερος ὤν,*

---

[1] Nach V. Müller, a. a. O., S. 5: in Halle und Berlin.

[2] V. Müller, a. a. O., S. 15.

[3] Über Lampadius vgl. E. Jacobs, *Zwei harzische Musiktheoretiker des 16. und 17. Jhs.,* VfMw VI, S. 91ff. (Lampadius) und S. 111ff. (Baryphonus).

attrectare coeperim: λυπούμενος, ὅτι οὐ πάλαι μετῆλθεν. Sentio mirificè me sic refici, post assiduos labores. Im Tagebuch erwähnt Crusius den jungen Pfarrer zum erstenmal im November 1582 als seinen Orgellehrer (II, 602[1]); es setzt jedenfalls viel Liebe zur Sache voraus, wenn ein im 57. Lebensjahr stehender Universitätslehrer wieder Orgelunterricht zu nehmen beginnt. Einen unmittelbaren Einblick in seine Musikalität vermittelt der Tagebucheintrag vom 27. August 1595, worin er sein Repertoire an auswendig beherrschten Kirchenliedern bzw. an Einzelstimmen von mehrstimmigen lateinischen, deutschen und italienischen Kompositionen aufzählt:

CATALOGUS CANTIONUM[2], *quas iam à multis annis cantare soleo, praesertim post preces matutinas, inter induendum et pectendum: item post defatigationem ex studiis etc.* (Randnotiz:) *Omnes memoria teneo, und coloriers.* (Haupttext:)

1. *Vnser vatter im̃ Him̃elreich, Lutheri.* – 2. *Wier glauben all an einen Gott.* – 3. *Nun welche hie ier Hoffnung gar.* – 4. *Diß sind die hailigen zehen Gebott . . .* – 5. *Nunc bitten wier den H. Gaist, μονοφώνως, ut in templo canitur.* – 6. *Aliter etiam τετραφώνως 1575* (?). – 7. *Der tag der ist so freudenreich.* – 8. *Gelobet seiestu Jesu Christ.* – 9. *Ein Kind geborn zu Bethlehem.* – 10. *Vom Him̃el kam der Engel Schar* (später eingefügt!). – 11. *Nun frewt euch lieben Christen gmain.* – 12. *Es ist das Hail uns kumen her.* – 13. *Ô Herre Gott begnade mich.* – 14. *Ich rüeff zu dir, Herr Jesu Christ.* – 15. *In dich hab ich gehoffet, Herr.* – 16. *Ein feste burg ist unser Gott.* – 17. *Gott der Vatter won uns bei.* – 18. *Gott sei gelobet und gebenedeiet.* – 19. *Danck sagen wier alle.* – 20. *Hussen Lied, Jesus Christus V(nser) H(err)* (später eingefügt). – 21. *Wer Gott nit mit uns dise Zeit.* – 22. *Mag ich unglück nit widerstahn.* – 23. *Mein seel erhebt den Herren mein.* – 24. *Erhalt uns Herr bei deinem Wort.* – 25. *Auß tiefer Not schrei ich zu dir.* – 26. *Christ lag in todes banden.* – 27. *Christ ist erstanden.* – 28. *Jesus Christus unser Hailand, ist erstanden* (später eingefügt). – 29. *Alleluia surrexit Dominus.* – 30. *Mitten wier im̃ Leben sind.* – 31. *Wann mein stündlein vorhanden ist.* – 32. *Mit frid und freud ich fahr dahin.* – 33. *Imm friden dein, ô harre mein.* – 34. *Wol dem, der in Gottes forcht steht.* – 35. *Gib frid zu unser Zeit, ô Herr.* – 36. *Verleih uns friden gnaed* (später eingefügt). – 37. *Ô Herr, ich rüf dein namen an. 10. December 94.* – 38. *Nun laßt uns den Leib begraben.* – 39. *Her Christ der ainig Gottes sun.* – 40. *Warumb betrübst du dich mein Hertz. 30. Jul. 99.* – 41. *Bewaar mich, Herr.* – 42. *Allain zu dir, Herr Jesu Christe. 1574.* – 43. *De profundis clamavi. 1518.* – 44. *Si Deus pro nobis. 78* (= 1578). – 45. *Da Jacob nun das Kleid ersach.* – 46. *In illo tempore accesserunt Pharisaei.* – 47. *Es war ein mal ein stoltzer knab.* – 48. *Ich bitt dich. Für silber.* — 49. *Ò s'io possessi donna dir quel.* – 50. *Ellend ich rüef.* – 51. *Tribularis et angustia.* – 52. *Heu mihi, Domine.* 53. *Pater, peccavi in coelum.* — 54. *Usque quò, Domine, oblivisceris mei?* – 55. *In te, Domine, speravi.* – 56. *Dilexi, quoniam exaudiet.* – 57. *Super salutem, et omnem pulchritudinem.* – 58. *Beatam Trinitatem. 80* (= 1580). – 59. *Haec est voluntas eius, qui misit me.* – 60. *Tota pulchra es.* – 61. *Gott ist mein liecht. 1580.* – 62. *In me transierunt.* – 63. *Idem, alia compositione. 76* (= 1576). – 64. *Susanna videns se rapi: Bassum et Discantum 1589.* – 65. *Quemadmodum desiderat cervus. 1559.* – 66. *Deus misereatur nostri. Orlandi.* – 67. *Si bona suscepimus. 81* (= 1581). – 68. *Inclytus hîc primi Friderici natus humatur. 1593 (Disc. et Bass.).* – 69. *Hîc Mariae Graecae (clarae Irenae) ossa quiescunt. 1593 (Disc. et Bass.).* – 70. *Filia, quò properas? Charos hîc ecce parentes. 94* (= 1594). – 71. *Date siceram moerentibus.* – 72. *Ich stund an einem morgen. De morte. 1594.* — 73. *Qui habitat in adjutorio altissimi. 1576.* – 74. *Quis es iste, qui progreditur? 93* (= 1593). – 75. *Vom Himel hoch da kum̃*

---

[1] Vgl. S. 186, Anm. 2.

[2] Die Numerierung der Stücke ist vom Verf. hinzugefügt, ebenso die Umschrift der abgekürzten Jahreszahlen und die Hinweise auf später eingefügte Stücke.

ich her. – 76. *Quam pietas virtus: De Regina Amalasuntha* (später hinzugefügt). – (V, 442–445).

Es ist recht ergötzlich, an anderer Stelle (30. Dezember 1594) zu lesen, daß ihm das morgendliche Singen beim Ankleiden und Kämmen während der durch die Pest bedingten Verlagerung der Universität nach Calw wenig schmeichelhafte Namen von seiten der dortigen Jugend eintrug:

Hospitis duo filii, Hans et Michel (contemnentes cantiones: quas singulis noctibus à coena, et mane surgens, canere soleo, à pluribus, quoque memini, annis, latinas et germanicas, sacras, plus 66 mit geschwinder coloratur: quae res multis doctis et idiotis placuit) vocant me (– isti nebulones –) Brummhummel, et Dolp-Hans: sicut hoc die mihi dictum est. Sed quis curet adolescentes stultos? Tantò alacrius cantando, Deum meum celebrabo. Amen. (V, 229).

Leider sind vorerst nur wenige mensurale Nummern der Liste zu identifizieren. Den Lasso-Stücken *In me transierunt* (= GA IX Nr. 355) und *Deus misereatur* (= GA XXI Nr. 729) werden wir noch mehrfach begegnen; ebenso den Gesängen Nr. 68, 69, 70 und 76: es sind einige der von ihm veranlaßten Kompositionen[1]. Eine besondere Bewandtnis hat es mit Nr. 65: diese vierstimmige Motette sandte er samt einem Trostgedicht seinem Baseler Kollegen Coelius S. Curio anläßlich des Todes von dessen Tochter; im Kommentar zu dessen Dankschreiben[2] gibt Crusius folgende Erklärung:

Andreas Grunthlerus, Medic. Troianus, seu Suinfordianus: Psalmum 42. (Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum) ad 4 voces Musicales redegerat, uxori Olympiae Fulviae Moratae: cùm magnis premeretur afflictionibus. Eam cantilenam, qua valde afficior, Coelio (=Curioni), *ut miseram. Obiit illa, Graecè et Latinè doctissima foemina 26. Octob. 1555 hora pomeridiana quarta Heidelbergae.*

Der deutsche Arzt Dr. Grunthler hatte die bedeutende Frau (1526–1555) während seines Studiums in Ferrara kennen gelernt und geheiratet; die Schriften der Morata wurden durch Curio 1558 herausgegeben[3]. Da bisher meines Wissens über die musikalische Betätigung des Arztes nichts bekannt war, die Komposition aber noch heute in der Proske-Bibliothek zu Regensburg erhalten ist[4], ist der Kommentar uns wertvoll.

Die geistesgeschichtliche Einstellung Crusius zur Musik läßt sich, etwas einseitig zwar, mit dem Begriff der „delectatio" kennzeichnen. Sie geht u. a. aus den folgenden Hexametern hervor, die er dem Ulmer Juristen Gr. Leonhard zur Hochzeit widmete:

Musica, Maeonidae, dapibus donaria fertur: / Quod dapibus decus est, sicut donaria Templo. / Musica delectat mentem iuvenumque, virumque: / Matronis dat laetitiam, bellisque puellis. / Musica de caelo venit oblectatio menti: / Cor hilarat, modico cum vino, in valle doloris[5].

Im Kommentar hierzu weist Crusius doch auch auf die ethische Wirkung der Musik hin und zitiert endlich Aristoteles mit den Worten: *Musicam docere filios nostros debemus: non ut artem quaestuosam, et ad victum necessariam: set ut libe-*

---

[1] Vgl. Kap. 4.

[2] M. Crusius, *Germano-Graeciae libri sex* . . . Basel 1585, S. 299.

[3] Chr. Gottl. Jöcher, *Allg. Gelehrten-Lexicon,* III. Theil, Leipzig 1751, Sp. 654.

[4] Vgl. Eitner, *Quellenlexikon,* IV, 395.

[5] *Germano-Graecia,* S. 255.

ralem, atque honestam[1]. In seiner Musikauffassung scheint die empfindungshafte Komponente zu überwiegen. Das ist bemerkenswert angesichts der Tatsache, daß sein großer Schüler Johannes Kepler, der mit ihm korrespondierte, doch noch eine durchaus mittelalterliche („kosmische") Einstellung zur Musik bekundet.

Im Hinblick auf ihren erzieherischen Wert widmet Crusius der musikalischen Ausbildung seiner Enkel große Sorgfalt: dem älteren ließ er durch einen Siebenbürger Studenten Andreas Gundelfinger Musikunterricht erteilen (V, 424); später erhielt er Orgelunterricht (VII, 472 = NA II, 344), endlich Anleitung zum Clavichordspiel durch den jungen Virtuosen J. D. Sigwart (VII, 507 = NA II, 365). Auch sein frühverstorbener Sohn Martin wurde zum Musizieren angehalten: *Saepe etiam domi citharam (die Citter) pulsavit, quam utrumque didicerat* (IV, 53).

An einigen Stellen wird auch ein gelehrtes, historisches Interesse an der Musik greifbar. So vermerkt er[2] nach einer ungenannten Quelle, was einzelne Angehörige des Klosters Hirsau in alter Zeit über Musik geschrieben hatten, freilich in so allgemeiner Form, daß die Traktate sich kaum identifizieren lassen. Recht genau beschreibt Crusius dagegen ein hs. Chorbuch, das der Graf von Hechingen dem württ. Herzog schenkte (VIII, 173). Ebenso ausführlich gibt er die Nachrichten über zeitgenössische griechische Musikverhältnisse und byzantinische Notationsbeispiele wieder, die ihm auf seine Bitte hin ein Tübinger Kollege in Konstantinopel verschaffte (I, 156 f.).

2. Musikalische Persönlichkeiten um Crusius

Bei so viel Neigung zur Musik und Vertrautheit mit ihren Problemen kann es nicht mehr überraschen, wenn wir im *Diarium Crusii* einer großen Zahl musikalischer Persönlichkeiten begegnen. Durch eigene Teilnahme an Festlichkeiten des Stuttgarter Hofs, wie durch die häufigen Herzogsbesuche in Tübingen kam Crusius oft genug in unmittelbare Berührung mit der Hofmusik. Des Kapellmeisters Ludwig Daser Tod (27. 3. 1589) vermerkt er ausführlich mit dem Hinweis auf ein heute nicht bekanntes Porträt samt dessen lateinischer Inschrift, ebenso wie die Neubesetzung der Stelle mit Dasers Schwiegersohn Balduin Hoyul[3]. Den nächsten Hofkapellmeister, Leonhard Lechner, kannte er persönlich, wechselte Grüße und Briefe mit ihm und zog ihn schließlich zur Vertonung eines seiner Orations-Epiloge heran. Bei einem Hofkapellsänger, dem Altisten Paul Sautter, pflegte er bei seinen Stuttgarter Aufenthalten zu wohnen. Eng befreundet war er mit M. Leonhard Engelhardt aus Schwäbisch Hall, dem Leiter der Stuttgarter Lateinschule und Schulinspektor des nördlichen Württemberg, der zugleich den Auftrag hatte, die Allgemeinausbil-

[1] *Germano-Graecia*, S. 272.
[2] *Liber Paraleipomenos Annal. Suev.*, S. 53f.
[3] *Annales Suev.* II, S. 826.

dung der Hofsingknaben zu leiten. Eine Anzahl von Instrumentalisten des Hofs lernte er in Tübingen kennen, wo sie den Prinzen im Adels-Collegium als Musiklehrer beigegeben waren. Er pflegte sogar privaten Verkehr mit ihnen, z. B. mit dem u. a. in Rom ausgebildeten Harfenisten Johann Conrad Raab, der Kompositionsschüler Hoyuls war und schließlich selbst für einige Jahre Hofkapellmeister wurde. Der im folgenden Diariumeintrag mitgenannte (Friedrich) Lohet war Sohn des Hoforganisten Simon Lohet, selbst aber angehender Jurist und nur noch Liebhaberorganist: *27. Martii 1597, die S. Paschatis: Vxor mea vinum aperuerat, et minuatim vendebat. Noctu biberunt apud me, ex collegio novo*[1], *L. Mohet, organicus, Joann. Conr. Rab Citharista, M. Sorg Stuttgar* (VI, 398 = NA I, 311). Bei anderer Gelegenheit hatte Crusius den damals allerdings entlassenen Hoflautenisten (Georg) Reismüller zu Gast (24. 11. 1602 – IX, 230). So beobachtete er natürlich auch Entwicklung und Stand der Hofkapelle mit Interesse und stellte deren Blüte zur Zeit von Herzog Ludwig fest: *24. Maii 1582 . . . optime interdum intercinebant fistulis suis: adolescentes scilicet musici: quia princeps noster circiter 70 cantores alit. Der Zinck gieng schön darunder* (II, 401 ff.). Das war anläßlich der Hochzeit des jungen Herzogs Friedrich mit Sybilla von Anhalt; als dieser selbst die Regierung übernahm, mußte Crusius bald ganz andere Worte eintragen: *19. Decembris 1593: Mutatio rerum. Prior Princeps 80 Musicos alebat: praesens verò, forte 15. Prior adolescentes 40 nobiles, vel pueros: praesens, paucos. Sic et alii multi, omnis generis, officiales, dimittuntur* (IV, 642).

Während die Hofmusiker immerhin nur zu bestimmten Zeiten ein Crusius Gesichtskreis traten, gehörten die Musiker des „Fürstlichen Stipendium", des Tübinger Stifts, zu seinem täglichen Umgang: es waren Magister und Alumnen, durch musikalische Begabung aus der Gesamtzahl der „Stipendiaten" herausgehoben, die unter Leitung des Musikrepetenten die musikalischen Aufgaben im Gottesdienst wie im repräsentativen und geselligen Leben der Universität zu erfüllen hatten, und zugleich die übrigen Zöglinge des Stifts mit der Musik so weit vertraut machen sollten, als es für deren späteren Dienst in Kirche und Schule erforderlich war. Da Crusius häufig an den Stiftsmahlzeiten teilnahm, war er mit den jeweiligen Leitern der Stiftsmusik, die zugleich die Stelle des „professor musices" innerhalb der Artistenfakultät bekleideten, eng vertraut. Der Musikrepetent übte sein Amt immer nur wenige Jahre aus und trat dann wie alle anderen Absolventen in den theologischen Dienst des Landes – der Heranbildung des Nachwuchses an Geistlichen und Lehrern diente ja die Stiftung –, so daß Crusius an dieser Stelle im Lauf der Jahre sehr vielen jungen Musikern begegnete[2], u. a.: Johannes Walch aus Schorndorf (1573),

---

[1] Das der Universität lose angegliederte, 1592 eingeweihte Adelskolleg.

[2] Quellen und Literatur zu den biogr. Angaben dieses Kapitels konnten aus Raumgründen nicht im einzelnen vermerkt werden; viel Material boten u. a.: J. Ferber, *Württ. Magisterbuch,* 1721; S. Binder, *Kirchen- und Lehrämter* (in Württemberg),

Christoph Lindlin aus Stuttgart (1582–85), Daniel Hecker aus Schorndorf (1585), Adam Salomo aus Schnait (1586), (Melchior) Krauß, genannt „Kräußlin" aus Stuttgart (1587), Abel Weinlin aus Herrenberg (1588–90), Erasmus Grüninger aus Winnenden (1590–91), Samuel Mageirus aus Maulbronn (1591–96), Johannes Hutzele aus Stuttgart (1596–97), Ludwig Caboy von Südtiroler Herkunft (1597–98), Johann Wilibald Bintel aus Stuttgart (1599–1604) und Johann Ulrich Pregizer aus Tübingen (1604–06).

Die Eigenart dieser Gruppe von jungen Musikerpersönlichkeiten um Crusius bestand darin, daß sie einerseits „gelehrte" Musiker waren, zumeist aus Pfarrersfamilien herkommend und selbst zum Kirchendienst bestimmt, und durch ihre Verpflichtung zur „professio musices" innerhalb der „facultas artium" wenigstens noch entfernt dem mittelalterlichen Ideal der „scientia musica" zugewandt blieben, andererseits aber speziell in Tübingen eng mit dem neueren praktischen Berufsmusikertum verbunden waren, indem die meisten von ihnen ihre Laufbahn als Singknaben der Stuttgarter Hofkapelle begonnen hatten und die Verbindungen zu ihr weiterhin pflegten. Der Herzog sorgte ja für seine Diskantisten u. a. in der Weise, daß er ihnen während der Zugehörigkeit zur Hofkapelle einen guten Allgemeinunterricht angedeihen und sie nach der Mutation bei entsprechender Begabung in das Tübinger Stift aufnehmen ließ. Von hier aus wurden sie nicht selten noch als Magister, oder gar als schon im Kirchenamt befindliche „Diaconi", zur gelegentlichen Aushilfeleistung in die Hofkapelle beordert. Einzelne von ihnen kamen aus Hofmusikantenfamilien, so Kräußlin und Bintel. Zwei wurden später Schwiegersöhne des Hofkapellmeisters Daser: Johannes Walch und Adam Salomo, dessen Bruder Tobias selbst kurze Zeit Hofkapellmeister war. Von anderen ist bezeugt, daß sie ihre Anhänglichkeit an die Musik auch im Pfarramt bewahrten; so besaß Daniel Hecker eine eigene Hausorgel; Erasmus Grüninger, 1631 als Stuttgarter Stiftsprobst gestorben, hinterließ ein Legat *conservandae musicae instrumentali* – von ihm stammt übrigens die Leichenpredigt auf Leonhard Lechner. In der Familie des frühverstorbenen Abel Weinlin ist die musikalische Tradition noch weit in das 17. Jahrhundert zu verfolgen: sein Neffe, der Rothenburger Arzt Dr. Josaphat Weinlin besaß ebenfalls eine Hausorgel, war der Initiator des großen Orgelneubaus in der dortigen Jakobskirche und ist der Komponist eines unter dem Pseudonym „Johann Pulsativa" erschienenen Liederwerks mit Generalbaß[1].

Aber auch andere, nicht als Musikrepetenten verwendete Stipendiaten taten sich musikalisch hervor und spielen dadurch eine bedeutsame Rolle im *Diarium Crusii*. Die Brüder M. Zacharias und M. Michael Schäffer aus Peterszell im Schwarzwald, vermutlich Söhne des dortigen Pfarrers Bartholomäus

1793; H. Hermelinck, *Die Matrikeln der Univ. Tübingen,* 1906 und 1931; G. Bossert, Aufsätze zur Geschichte der Hofkapelle Stuttgart, Württ. Vierteljahrshefte f. Landesgesch., 1898, 1900, 1910, 1911, 1912 und 1916; G. Stoll, *Zur Musikgeschichte Tübingens von 1470 bis etwa 1600,* Württ. Vierteljahrsh. f. Landesgesch., 1931.

[1] Vgl. Eitner, *Quellenlexikon,* unter „Johann Pulsativa".

Schäffer, waren beide nicht nur gute Sänger, sondern auch kompositorisch tätig, und Crusius weist ausdrücklich auf ihre Beziehungen zur Stuttgarter Hofmusik hin (IV, 513); den ersteren treffen wir unter den Verfassern der durch Crusius veranlaßten Kompositionen. M. Johann Wolfgang Hizler aus Heidenheim mußte öfter als Sänger in der Hofkapelle aushelfen. M. Daniel Hizler aus Heidenheim, vermutlich seinen Bruder, preist Crusius als weithin auffallenden Bassisten, was auch andere zeitgenössische Quellen bestätigen[1]; als Pfarrer und Schulmann in Linz verfaßte er später ein Musiklehrbuch[2], mit dem er sich als Erfinder einer neuen Solmisationsmethode, der „Bebisation", einen Platz in der Geschichte der Schulmusik erworben hat. Dem M. Michael Ziegler aus Gröningen, den Crusius öfter als Diskantsänger erwähnt, begegnete er besonders oft, weil jener zugleich Privatlehrer einiger österreichischer Adelsstudenten war. Gerade bei ihnen aber, den Gebrüdern Höhenfelder aus der Gegend von Linz, den Ehrenreich aus Böhmen, Achatius Enenckel, Thomas Lansius u. a. hatte die Musik eine besondere Heimstätte: die Namen kehren im Tagebuch oft wieder, sowohl als Gastgeber musikalischer Abendgesellschaften, wie als am „Programm" beteiligte Sänger.

Bei der Fülle von Studierenden aller Grade, die am Musikleben um Crusius teilhaben, ist es nicht verwunderlich, daß auch Namen seiner Universitätskollegen im gleichen Zusammenhang auftauchen. Gehörten doch einige der genannten Magister später selbst dem Lehrkörper der Universität an, so Zacharias Schäffer als „professor Poesiae et Historiae", sein Bruder Michael als „professor Theologiae". M. Michael Ziegler erwarb den Doktorgrad der Medizin, wurde aber „professor Physices" in der philosophischen Fakultät. Auch einer der österreichischen Freunde von Crusius, Thomas Lansius, kehrte nach ausgedehnten Europareisen an die Tübinger Universität zurück und lehrte viele Jahre als hochgeschätzter Jurist. Von Crusius älteren Kollegen sind in diesem Zusammenhang zu nennen: der Stiftsephorus Prof. Samuel Hailand, der ursprünglich selbst Musikrepetent war; der Theologieprofessor und Stadtpfarrer Johann Georg Sigwart, in dessen Haus die Musik etwas galt, zumal sein Sohn Johann David schon mit 10 Jahren ein vielbestaunter Orgelspieler war; im Hause des Juristen Prof. David Mageirus, eines Bruders des Stiftsmusikrepetenten Samuel Mageirus, war es ein Töchterchen, das mit seinem Virginalspiel die Besucher ergötzte; daß der Theologe Prof. Dr. Stephan Gerlach, Stiftsephorus, der Musik nahestand, geht u. a. daraus hervor, daß er während

---

[1] U. a. G. C. Maiclerus, *Epulum illustre* . . ., Tübingen 1600; in dieser Schilderung eines Herzogsbesuchs im Stift (1599) ist der Anteil der Musik ausführlich behandelt, insbesondere die Mitwirkung einiger auch Crusius wohlvertrauter Musiker: Joh. Conr. Raab, M. Joh. Wilibald Bintel, M. Blasius Braun (als Sänger und Lautenist), sowie M. Michael Schäffer.

[2] *Newe Musica oder Singkunst . . . Editio secunda et auctior,* Tübingen 1628; die erste Auflage, *Extract auß der newen Musica oder Singkunst* . . ., Nürnberg 1623, ist mir nicht bekannt.

seines Aufenthalts in Konstantinopel seinem Freunde Crusius Nachrichten über die zeitgenössische griechische Musikpflege und Notation vermittelte (vgl. S. 190).

Durch Briefexzerpte geben die Tagebücher von Crusius ferner über seine außerordentlich weitverzweigten Beziehungen zu auswärtigen Fachkollegen, Freunden und Schülern Aufschluß. Etliche der Briefe berühren auch musikalische Gegenstände. Insbesondere zählen einige Präzeptoren des Landes zu seinen musikalischen Freunden, so u. a.: M. Christoph Rid aus Mössingen, der lange Jahre als Lateinschulrektor in Schorndorf tätig war und seine Anstalt zu einem besonderen Hort der Musikpflege machte – von ihm stammt die oft aufgelegte erste deutsche Bearbeitung des berühmten Musiklehrbuchs von Heinrich Faber, die selbst wieder zur Grundlage einer erfolgreichen erweiterten Rückübertragung ins Lateinische durch Adam Gumpelzhaimer geworden ist. Ein anderer, wegen seiner Sprachkenntnisse und Reiseerfahrungen von Crusius besonders geschätzter Präzeptor (u. a. in Cannstatt, Calw und Wildberg tätig), Hieronymus Megisser aus Gröningen, schickte ihm am 2. 5. 1591 aus Graz eine italienische Madrigalsammlung, die dessen Schüler, der Baron Johann Jacob Kisel als *consiglere della nazione Alemanna* in Padua komponiert hatte – Crusius ließ sich die Madrigale sofort durch die Stiftsmusici vorführen. Der Rektor der Lateinschule in Pforzheim, Carl Christoph Baier, berichtete seinem Lehrer Crusius über die starke Wirkung, die dessen Eberhard-Mechthild-Epitaphien in der Vertonung Lechners an seiner Schule erzielten, mit folgenden Worten: *Cantio, descripta a Discipulis meis seorsim, cum concinuimus, nobis fuit (quod aiunt) mellis medula: quippe suaviter atque artificiosè composita* (2. 3. 1594 – V, 37). Hervorragende Leistungen mit dem Schulchor rühmt Crusius mehrfach auch bei einem anderen seiner Schüler, dem Eßlinger Präzeptor M. Nicolaus Faennius aus Schweinfurt (u. a. IV, 600 und 609). Den Reutlinger Schulmeister Christoph Laubenberger aus Konstanz schätzte Crusius als Organisten (VIII, 443 und IX, 30 f.). Mit dem Linzer Schulmeister und Musicus Johannes Linck aus Schlesien stand er in freundschaftlichem Briefwechsel[1] (VI, 409 = NA I, 317).

Eine geschlossene Gruppe von Crusius' Musikfreunden hängt mit dem Lateinschulrektor der Reichsstadt Heilbronn, dem „Poeta laureatus caesareus" Johannes Lauterbach, zusammen: 1. dessen Schüler, der Heilbronner Jurist Dr. Sebastian Hornmold, den Crusius als wahres Naturwunder preist: *16. Julii 1600: Mecum mane erat clarus vir D. D. Sebast. Hornmoldus Jurisconsultus, Poëta, Musicus, θαῦμα denique φύσεως: natus 1562 Febr. 21., erga me humanissimus . . . Novit 8 generibus organorum musicorum canere, αὐτοδίδακτος: facit una horâ centum circiter versus, etc.* (VIII, 245); 2. als seinen Lehrer in der Musik nennt der gleiche Hornmold den Crusius ebenfalls vertrauten Georg Oster-

[1] Hatte auch zu V. Hausmann und zu A. Raselius Beziehungen, vgl. Eitner, *Quellenlexikon* VI, 178.

maier aus Kronstadt (Siebenbürgen), der während seiner Tübinger Studienzeit Organist an der Stiftskirche war[1] – Ostermaier seinerseits war befreundet mit dem Stuttgarter Pädagogarchen M. Leonhard Engelhardt, dem wir schon begegnet sind; 3. der aus Würzburg stammende Christoph Leibfried, den der Heilbronner Johannes Woltz im Vorwort seiner *Tabulatura nova* von 1617 seinen „lieben Vetter" nennt und dem er große Verdienste am Erscheinen derselben zuschreibt[2]. Dieselbe Tabulatur enthält mehrere Preisgedichte vom genannten Hornmold, sowohl auf den Verfasser Woltz wie auf Leibfried; im Hauptberuf war Leibfried jedoch nicht Musiker, sondern wie Hornmold Jurist – in dieser Eigenschaft empfiehlt ihn Crusius dem Eßlinger Bürgermeister für das Amt des „Archigrammateus" (= Notar), nicht ohne zu erwähnen, daß derselbe auch ein „traefflicher Organist" sei (1597 – VI, 417, 423 und 493 = NA I, 321, 324 und 363).

Gleichfalls Jurist war der Nürnberger Patrizier Hieronymus Schürstab, der später in seiner Vaterstadt Mitglied jener *Musicalischen Versammlung* wurde, welcher Lechner 1579 seine 5-stimmige Bearbeitung der Regnart-Villanellen widmete. Nach Abschluß seines Studiums in Tübingen heiratete er hier (1565) und verblieb bis 1574 in der Universitätsstadt; zum Abschied widmete ihm Crusius ein lateinisches Gedicht, das besonders seine Orgelkunst preist[3]; die Erläuterung hierzu besagt u. a.: *Musicae organicae summè peritus: ideoque à Tybingensi Magistratu, quod organon Templi, ante et post conciones, cum laude diu pulsasset, precioso poculo donatus*"[4], an anderer Stelle[5] weist Crusius darauf hin, daß derselbe Patrizier sich als vortrefflicher Orgelbauer bewährt habe, so durch die Wiederherstellung der Orgel in der Marienkirche zu Reutlingen, wie die dortige Inschrift ausweise: *Hoc organum, delectationis causâ, ac praecipuè in honorem huius civitatis, renovabat, ac tertio mense feliciter absolutum reddebat, Hieronymus Schurstab, Norimbergensis, anno 1569 . . .*

Eine besondere Vorliebe hat Crusius für Instrumentalvirtuosen aller Art. Wenn noch der Reiz des Wunderkindes hinzutritt, kennt seine Begeisterung keine Grenzen. So widmet er dem 12-jährigen Orgelspieler Johann David Sigwart folgende Bemerkung:

27. Augusti 1599: D. D. Joannis Georgii Siguarti, Parochi nostri reuerendi, filius 12 ¼ annorum, Joan. Dauid Siguartus, hora 12. mecum erat: construens rursus meum virginale musicum. Pulsat ex tempore cantiones: atque Templi quoque organum: etsi ibi octauas nondum digitis, ut puer, comprehendere potest: sed tamen pedis pulsu compensat, etc. (VII, 461 = NA II, 338).

Zwei Tage nach dieser Virginalreparatur läßt Crusius den Knaben seine Kunst an der Kirchenorgel vorführen:

---

[1] Von ihm ist das Autograph einer 5-st. Motette in der Gymnasialbibliothek Heilbronn (*Musikschatz*) erhalten.

[2] Vgl. EITNER, *Quellenlexikon* VI, 119.

[3] *Germano-Graecia* S. 168f.

[4] *Germano-Graecia* S. 179.

[5] *Liber Paraleipomenos Annal. Suev.*, S. 45.

Post horam mediam secundam eram in Organo Templi, cum rever. D. D. Joanne Georgio Siguarto, dignissimo Ecclesiae nostrae Parocho: cuius filius Joan. Dauid, agens 13^m aetatis annum, miro artificio pulsauit Organon (quod audio praeferri Organo Stutgardiano, et Vlmensi) ad horam usque mediam quartam. Pulsauit autem multas Mutetas, atque in Registro der pusaunen, trefflich schön: Caesarem Philippum (et) Irenam, vel Mariam Graecam[1]*. πάντα ἐνεργεῖ τοῦ παιδὸς τὰ μέλη, καλλίστῳ θεάματι: ἡ κεφαλή, ἡγεμονεύουσα. οἱ δάκτυλοι διατρέχοντες. οἱ πόδες, τὰ κάτω πατοῦντες. Sedet inter fistulas organicas: quia partim à tergo habet, partim ante se superius. Er sitzt inn Roren: schneidet nach seinem wolgefallen maisterlich* (VII, 466f. = NA II, 340f.).

Bemerkenswert ist hier u. a. der Hinweis auf ein Rückpositiv und auf die gute Qualität der Tübinger Orgel. An Zungenstimmen hatte Crusius offensichtliches Gefallen, denn bei anderer Gelegenheit hebt er hervor, daß der junge Sigwart *imm trummeten Register, und andern* vorgespielt habe (18. 9. 1600 – VIII, 306).

Zwei österreichische Studenten, den Grazer Balthasar Fischer (später Stiftsprediger in Graz) und den Wiener Christoph Luz schildert er anläßlich ihrer Magisterpromotion als hervorragende Organisten, beim letzteren um so erstaunlicher, als er blind war[2]. Ebenso unfaßlich erscheint ihm die Kunstfertigkeit des berühmten blinden Orgelbauers Conrad Schott, den er übrigens *Tybingensem* nennt (VI, 296 = NA I, 266). Die Teilnahme an einer Patrizierhochzeit in Eßlingen vermittelte ihm die Bekanntschaft mit dem Bruder der Braut, Lucas Rhor, dessen Lautenspiel er bewundert: *Juuenis mirabili digitorum velocitate testudinem pulsans*[3]; ein Verwandter dieses Lautenisten ist wohl der Eßlinger Organist Johannes Rhor, den Crusius bei anderer Gelegenheit erwähnt[4]. Durch den Eintrag vom 12. Juni 1596 erfahren wir, daß der bedeutende italienische Lautenist Barbetta sich in Tübingen aufgehalten hatte und durch Crusius aufs neue hier eine Stelle zu finden hoffte – bei der Spärlichkeit an bisher bekannten Nachrichten über sein Leben eine recht wertvolle Ergänzung[5]:

Literas, Italicè scriptas Paduae ab Iulio Caesare Barbetta, Musico et citharoedo, accipio: an possit hîc invenire aliquem, salario sufficiente: cuius filios doceat pulsare chelyn, etc. Antehac etiam hîc fuit. Non memini, quando (VI, 14 = NA I, 110).

Wenn Crusius sogar einem Lautenisten in Padua als musikalische Persönlichkeit bekannt war, dann ist es um so leichter verständlich, daß in Tübingen selbst auftauchende wandernde Scholaren an ihn gewiesen wurden und durch Überreichung einer eigenen Komposition Geldunterstützung zu erlangen hofften:

7. Februarii 1596, hora 10. Studiosus quidam, Henricus Hempelius Vinariensis (= aus Weimar), *Musicae studiosus, mihi cum Latino Epigrammate Elegiaco dono obtulit cantionem 4 vocum, Confitemini Domino, manu sua scriptam et à se (ut ait) compositam* (V, 604 = NA I, 26).

---

[1] Vgl. 4. Kap.
[2] *Annales Suev.* II, 802.
[3] *Germano-Graecia,* S. 272.
[4] *Annales Suev.* III, 729.
[5] MGG I, Sp. 1238 (W. Boetticher).

Oder:

4. Martii 1599, Wolfgangus Zeidler, egenus Musicae studiosus, mihi manu scriptam cantionem 5 vocum offerens, aliquam stipem petiit, et accepit (VII, 164 = NA II, 185).

Die Charakteristik der musikalischen Persönlichkeiten um Crusius sei abgeschlossen mit dem Hinweis auf den eingangs erwähnten Felix Platter: der in der musikwissenschaftlichen Literatur wohlbekannte Arzt[1] wurde bei seinem Tübinger Aufenthalt von der Universität mit Ehren umgeben, vor allem aber von seinem „alten Bekannten" Crusius betreut, wobei dieser freilich im Diarium nur seiner berühmten Sammlungen, aber nicht seiner Musikliebe gedenkt:

14. Junii 1603 . . . Cum horâ 8. in Senatum venissem, . . .: aderat Basileâ D. Felix Platterus, excellens Med. et 47 annorum Practicus: qui me ex veteri notitia (1567 Basileae) agnoscens, amanter salutabat. Adest, quia libros 2 Medic. Practicos nostri Principi offeret, in 4. ligatos. Eum postea, iussu Rectoris et Senatus, invitavi (in hospitio Coronae inveniens) ad coenam, cras in Senaculo Vniversitatis futuram. Er hat wol 30 tausent Simplicia, gemmas, animalia, monetas, etc. Aetas eius, 67 anni (IX, 368f.).

3. Musik im geselligen Leben der Universitätsstadt

Wie war nun die musikalische Wirklichkeit in Tübingen beschaffen? Welches waren die Anlässe, die Crusius und seine Freunde mit Musik umgaben?

Merkwürdig schweigsam ist das *Diarium Crusii* hinsichtlich der Tübinger Kirchenmusik. Das mag z. T. an der Musikarmut der württembergischen Liturgie liegen. Außerdem pflegte Crusius mehr das „Besondere" aufzuzeichnen, nicht das, was ihm jeden Sonntag gleichartig entgegentrat. Endlich konzentrierte sich seine Aufmerksamkeit im selten versäumten Gottesdienst ganz auf die Predigt, da er sie regelmäßig an Ort und Stelle in griechischer Sprache mitschrieb[2]. Nur bei Leichenbegängnissen oder Trauungen erwähnt er gelegentlich die vom Schulmeister gesungenen Lieder. Die Mitteilungen sind sofort reicher, wenn es etwas Besonderes zu vermerken gibt, etwa beim Gottesdienst zur Hochzeit des späteren Herzogs Friedrich in Stuttgart, an der Crusius als Mitglied der Universitätsabordnung teilnahm (Mai 1581); die Vielstimmigkeit und die Instrumentenverwendung fallen ihm auf: *In sacello arcis, tum hoc die* (= 24. Mai), *tum pridie, cantionem 12 vocum audivi, intereunte lituo, Zinck* (II, 412).

Auch im Bereich der Repräsentationsmusik bei Fürstenempfängen und Universitätsfeiern sind es zumeist Besetzungsbesonderheiten, die Crusius veranlassen, über die nackte Erwähnung der Musik hinauszugehen. Bei der Schilderung der obgenannten Hochzeit gibt er z. B. genau an, wieviele Trompeter und Heerpauker, oder Trommler und Pfeifer, an einer bestimmten Stelle des Aufzugs eingereiht waren, wie ihre Uniform aussah, wie die Fanfarenstöße beim Speerspiel und Ringrennen den Anlässen entsprechend abgestuft waren

---

[1] Vgl. S. 185, Anm. 1.

[2] Das Ergebnis sind 20 hs. Bände, in der Univ.-Bibl. Tübingen heute noch vorhanden, die über 7000 Predigten enthalten; eine Auswahl daraus hat Crusius 1602/03 in Wittenberg unter dem Titel *Corona anni Lib. 1.–4.* veröffentlicht.

(II, 404 f. und 413 ff.). Erwähnenswert schien ihm natürlich auch die Neueinführung eines Bläseraufgebots zum Einzug der Professoren bei Festakten der Universität: (Magisterpromotion am 28. September 1585) *Duo nova: . . . 2. quod tunc primum, nobis antecedentes habuimus novos tubicines, tres (in turri templi vigilantes) tubicines, musicè concinentes* (III, 309). In den Augen der hier studierenden Patriziersöhne der umliegenden Reichsstädte war auch das offenbar noch zu ärmlich, und sie ließen zu eigenen Promotionen die Stadtmusikanten ihrer Heimatstadt aufziehen: *12. Augusti 1590, Toti Magisterio inservierunt, sumptu novorum Magistrorum, fistulatores et tubicines quinque Hailprunnenses* (IV, 289). Bei einer Doktorpromotion am 20. Februar 1598 hängt der besondere Musikantenaufwand wohl mit der Familie Schermar aus Ulm zusammen, deren Musikliebe wir eine noch heute erhaltene wertvolle Musikaliensammlung verdanken:

Interfui Actui, et prandio ad Coronam (= Gasthof zur Krone). *Multae mensae. Pusaunen und Zinkenpfeuffer 5 von Vlm. Daeren Lohn ist 24 fl. â novis Doctoribus ultra cibum et potum. Aderat in prima mensa, Joan. Schaermaier, U. J. D. senex: et iuvenis Schaermaier* (VI, 654f. = NA II, 15).

Weitaus am häufigsten geschieht der Musik Erwähnung aus Anlaß von Gastmählern, *coenae, prandia* – die Bezeichnung „convivium" verwendet Crusius höchst selten, „banckett" nie. Bei der Lektüre des *Diarium Crusii* wird es einem unmittelbar anschaulich, in welchem Grade das gesellige Leben jener Zeit auf der gemeinsamen Mahlzeit beruhte. So wenig Crusius es bei deren Beschreibung verschmäht, der leiblichen Genüsse oft recht eingehend zu gedenken, so bleibt doch immer spürbar, daß ihm die „Tischgespräche", die „colloquia humanissima" und die Musik nicht minder wichtig sind. Drei Typen von Gastmählern lernen wir durch Crusius kennen: a) das repräsentative Festmahl, b) das der reinen Geselligkeit dienende private Gastmahl, c) die täglichen Mahlzeiten im Stift, im „Stipendium illustre".

Auf letztere sei zuerst eingegangen, weil sie in den Tagebüchern Crusius' weitaus überwiegen. Da hier zu jedem Essen, mittags wie abends, alle Stiftsinsassen versammelt waren, Studierende, Repetenten, Professoren und „Procurator", bestand zwischen *prandium* und *coena* hinsichtlich der Formen und Bräuche kein scharfer Unterschied. Crusius kennzeichnet den regelmäßigen Verlauf mit den Worten: *Initio prandii et coenae, concionem ibi habet ad semihoram Magister aliquis, Stipendii alumnus, subinde et quotidie alius atque alius. Palaestra haec est discendi concionari. Concinitur postea musicè, elegantibus et suavibus modis*[1]. Crusius war sehr häufig im Stift zu Gast, zumal er mit den leitenden Professoren, den „Ephori", immer auf bestem Fuße stand. Ob die Musik tatsächlich in gleicher Regelmäßigkeit zur Mahlzeit gehörte wie die Predigt, ist schwer festzustellen: wenn Crusius zu Gast war, wurde immer musiziert, doch könnte das ihm zuliebe geschehen sein, wie ja die Auswahl der Stücke oft ausdrücklich auf

[1] *Liber Paraleipomenos Annal. Suev.*, S. 21f.

ihn Rücksicht nahm: *meâ causâ, mei honoris causâ.* Es kamen fast nur Vokalwerke zu Gehör, gesungen durch den Stiftschor unter Leitung des Musikrepetenten. Die reguläre Besetzung war der a cappella-Chor, wobei den Diskant wohl zumeist Knaben sangen, die jüngsten Alumnen des Stifts, manchmal eigens wegen ihrer musikalischen Fähigkeiten so früh aufgenommen. Daß Instrumentalbegleitung fehlte, geht aus gelegentlicher Namensnennung der Sänger hervor[1], ebenso daraus, daß Crusius Orgel- oder Instrumentenspiel besonders vermerkt. Bedauerlicherweise nennt er nur diejenigen Stücke, die ihn vor allem interessieren: „seine" Kompositionen (vgl. das letzte Kapitel) und sonst einige Lieblingsstücke: *Deus misereatur* und *In me transierunt* von Lasso und *Quemadmodum desiderat cervus* von Grunthler, endlich einige Stücke ohne Autorangabe; das übrige tut er summarisch ab: *Multae aliae cantiones* u. ä. Aus der großen Anzahl solcher Einträge sei eine kleine Auswahl wiedergegeben:

Julii 11. 1593, coenavi in Stipendio illustri. Tunc musicus, M. Samuel Magirus, cum plurimis adolescentibus, cecinerunt suavissime, bis, Deus misereatur: et Reginam Irenam[2] *ter, cum Caesare Philippo*[3] *semel: scientes, me his delectari haud vulgariter* (IV, 562). Die Wiederholungen wurden gewiß durch Crusius veranlaßt. Erst im fragmentarischen Ergänzungsband des *Diarium* ist ausdrücklich Orgelbegleitung erwähnt: *21. Decembris 1604 . . . Pransus sum in Stipendio illustri. M. Joan. Vlricus Bregizerus, Musicus, honoris mei causa, cecinit, cum Musicis suis, Deus misereatur: et ad eum dulcissimum cantum, interpulsatum quoque fuit organon ibi musicum* (X, 40). Hier macht sich wohl schon das neue Klangideal des Generalbaßzeitalters bemerkbar. Höchst selten war auf selbständiges Instrumentalspiel hinzuweisen, wie im Eintrag vom 7. August 1593: *In Stip. illustri coenavi, invitatu M. Viti Mylleri; praesente D. D. Gerl* (achio) *et M. Sam. Mageiro Musico, etc. Tunc, Deus misereatur, bis cantatum. Postea, M. Tobias Tauber Illing(ensis)*[4], *maius iuxta mensam supremam organon pulsavit: qui et organon templi pulsare solet* (IV, 567).

Außerhalb des Stifts lassen sich *prandium* und *coena* hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Funktion und ihrer Rahmenbedeutung für die Musik deutlicher unterscheiden. *Prandium*, die Mittagsmahlzeit, in der Regel etwa um 11 Uhr, nach Bedarf aber zwischen 10 und 15 Uhr verschiebbar, ist die bevorzugte Form des festlichen Treffens aus Anlaß eines Fürstenbesuchs, einer Rektoreinführung, Doktor- und Magisterpromotion oder etwa der Patronatsfeier der Artistenfakultät (St. Catharina – 25. November). War die Universität Träger des *Prandium* (die kulinarische Regie lag dabei gewöhnlich in der Hand des Stiftskochs), so wurde die musikalische Ausschmückung dem Stifts-Musicus mit seinen Sängern anvertraut: er war ja zugleich *professor musices* der Universität! Der Verlauf ist daher ungefähr so, wie bei den Stiftsmahlzeiten. Ist dagegen ein Faktor von auswärts beteiligt (z. B. ein Patriziersohn oder Adelsstudent als Promovend), dann ist sofort der musikalische Aufwand größer; Crusius weist oft mit der allgemeinen Formel: *musica vocalis et instrumentalis* = *musica voca-*

---

[1] Vgl. unten S. 207 f. (VII, 62f. = NA II, 139f.); S. 202 (VIII, 307f.) u. a.
[2] Vgl. 4. Kapitel.
[3] Ebenso.
[4] Stiftsrepetent der Logik, später Pfarrer in Herrenberg.

lis et organica darauf hin. Gelegentlich sind freilich auch genauere Angaben zu finden[1], z. B.:

16. Aprilis 1588, Pransi sumus (tota Universitas et omnes professores) invitatu Principis nostri clementissimi, D. Ludovici (praesente etiam illustrissimo Comite Wirtemb. et Mompely. D. Friderico) in novi Stipendii (veteri illustri Stipendio adiuncti) orientali Hypocausto superno, an 2 tafeln: ... Musica aderat, vocalis et instrumentalis. Die Harpff klange, wie ein lauten (IV, 26f.).

Oder:

10. Octobris 1599 ... Post horam 12. usque post quintam prandimus cuncti splendidè, in Senaculo Academiae. Interfuerunt 4 Principes, et XI Barones, hîc in Collegio novo studentes. Mensae erant 20. Cecinerunt Pusauner und Zincken blaeser (VII, 529 = NA II, 376).

Fand das Festmahl in einem Gasthof oder im Rathaus statt, so hatte die Musik manchmal ein anderes Gesicht:

21. Februarii 1599, Horâ XI. usque post quintam in Curia oppidi, more solenni, pransus sum sedens in secunda mensa. Nam in prima sedebat Maior Praefectus ... Pro prandio solvi 7 bacios. Deinde, quia Musici peregrini, artificiosi Panduristae, musicen luserant, et alii etiam saltus mirificos ediderant, et quidam τερτρείας (geucklei) exhibuerat, ... dedi 2 bacios. Bonus cibus, vinum bonum unius generis: humanissima colloquia (VII, 152f. = NA II, 180).

Ähnlich bei einem Doktorprandium am 28. September 1585:

... Praedicti Musici (= tres tubicines) *prope nos concinerunt. Darnach seltzame Springer. Item Bergraiensinger* (III, 309).

Ganz außergewöhnlich ist es, so kritische Worte über eine Festmusik von Crusius zu lesen wie die folgenden anläßlich eines Hochzeitsmahls im August 1604: *Musica σύντονος, aures obstruens* (IX, 416). Ob hier seine Vorliebe für eine „musica suavissima" oder schon Generationsprobleme mitsprachen, ist schwer zu entscheiden.

Das der privaten Geselligkeit gewidmete Gastmahl dagegen war das Abendessen, die *Coena*. Auch die Professoren untereinander trafen sich in dieser Weise; weit mehr Bedeutung, zumal für Crusius, hatten jedoch die Einladungen seitens adeliger Studierender, besonders derjenigen, die nicht im *Collegium novum*, sondern als *convictores, inquilinae* in Privathäusern untergebracht waren, vor allem bei Professoren. Gerade die schon genannten jungen Barone und Herren aus Österreich luden ihren verehrten Lehrer Crusius oft ein und teilten seine Liebe zur Musik: es verging keine *coena*, bei der nicht mehrstimmig gesungen worden wäre. Auch hierbei herrschten die gleichen, früher erwähnten Stücke vor, zumal im Spiegel des *Diarium Crusii*, z. B.:

3. Decembris 1598, Domi D. D. M'ch. Ziegleri, invitatus ab egregio iuvene Austrio M. Thoma Lansio, invitatus iam secundum, coenavi. Concinuêre praeclari iuvenes egregias cantilenas: In me transierunt (= Lasso), *Deus misereatur 8 vocum* (= Lasso), *Irenen et Philippum Impp. 5 et 6 vocum* (= Crusius-W. Rhau), *Pulcheriam Crusianam* (= Crusius-W. Rhau), *Amalasuntham 6 vocum* (= Crusius-Z. Schäffer), *Clamaverunt* (= ?), *Jubilemus* (= ?), *etc. Post horam 9. eram domi, à Lansio et meo nepote reductus* (VII, 71 = NA II, 143f.).

[1] Vgl. oben S. 198 die Angaben über Mitwirkung von Heilbronner und Ulmer Stadtmusikanten.

Sogar am Essen unbeteiligte Studierende wurden im Bedarfsfall nachträglich als Sänger herbeigezogen:

1. Decembris 1598, Invitatus sum ad coenam à nobili Abrah. Höltzlino, appellatus in Museo meo à Praeceptore eius M. Gaenslino. Post coenam, cantata: Amalasuntha, Impp. Phil. et Irene, Sanctus, S. Sanctus (= Komponist?). *Adiuvantibus Dominis Höhenfelderis: etsi coenae non interfuerunt* (VII, 69 = NA II, 142f.).

Gelegentliche Namensangaben der Sänger bezeugen auch in diesem Zusammenhang die Ausführung des Diskants durch eine Männerstimme:

21. Martii 1596, Coenavimus . . . apud generosum Baronem D. Enenckelium (ab eo invitati) et Dominos Höhenfelderos, hilarè. Cecinerunt (M. Michaele Zieglero Discantum canente) Pulcheriam, Caes. Philippum et Irenen, atque Deus misereatur. Diaconus M. Samuel Mageirus, D. D. Davidis frater Bassum canebat. Ante decimam me domum multi eorum reduxerunt honorificè. L(aus) *D*(eo) (V, 653 = NA I, 55).

Der gleiche Kreis pflegte auch das Instrumentalspiel und die gelegentliche instrumentale Wiedergabe von Vokalwerken: *23. Martii 1593, Coenavi lautè apud generosos Dominos Höhenfelderos, et D. Enenckelium, etc. Irena, gegeiget etc.* (IV, 515).

Daß Crusius beim Singen in diesem privaten Kreise immer nur zugehört haben sollte, ist unwahrscheinlich angesichts seines großen Repertoires an auswendig beherrschten Stimmen von Mensuralwerken. Einmal ist seine aktive Mitwirkung aus der sprachlichen Form des Eintrags ablesbar: *31. Julii 1592,* . . . (Einladung im gleichen Kreise) . . . *Cantavimus*[1] *ante coenam, Philippum Regem et Irenam, item Quemadmodum desiderat cervus* (= A. Grunthler) *etc.* (IV, 401).

Waren bei Einladungen, in Crusius' eigener Häuslichkeit etwa, die Sänger für mehrstimmiges Musizieren nicht verfügbar, so fand der Gastgeber leicht dadurch einen Ausweg, daß er einen Cembalospieler miteinlud. So ist am 30. Juni 1585 außer mehreren seiner Kollegen (darunter auch der *professor musices* M. Christoph Lindlin) noch *Joannes Osiander . . . organi in templo pulsator* bei ihm zu Gast (III, 283); oder er ließ seinen jungen Freund Sigwart musizieren, so anläßlich eines Besuchs seines Schwiegersohns (Pfarrer in Schwaigern): *28. Aprilis 1602 . . . Coenavimus (ego et gener) apud me. Pulsavit nobis virginale, Joan. David Siguart D. Parochi F(ilius). Bibimus ex poculo inaurato* (IX, 81). Bei Bedarf spielte Sigwart auch zum Tanze auf, so nach einem kleinen Mahl, bei dem Crusius die „Hochzeitslader" seiner Tochter Theodora *(2 Magistri et 2 virgines)* bewirtete: *28. Octobris 1599 . . . His postea omnibus coenam apud me dedi . . . hilarem. Interfuit et Joan. David Siguardus, post horam decimam (opinor) instrumentum, ad breves choreas pulsans. L. D.* (VII, 553f. = NA II, 389). Auch bei anderen Kollegen konnte ihm Hausmusik dieser Art begegnen, sogar vom gleichen Reiz der Frühbegabung umgeben: *6. Februarii 1604 . . . Coenavi apud cl(arum) D. D. Davidem Magirum, usque post H. decimam. Tum rediimus sobrii domum. Filiola D. Magiri Anna, bene pulsat Psalterium. Nondum potest comprehendere digitulis octavas* (IX, 493).

[1] Vom Verf. gesperrt.

Daß die Musik für Crusius persönlich doch auch mehr bedeuten konnte als nur Rahmen für geselliges Beisammensein, wird sehr deutlich aus dem Eintrag vom 19. September 1600, seinem 74. Geburtstag. Er pflegte das Fest durch ein Abendessen zu feiern, zu dem er u. a. die Fakultätskollegen einlud. In diesem Jahr aber schaltete er zwischen *prandium* und *coena* ein Privatkonzert für sich ein, dem außer den sorgfältig ausgewählten Stiftssängern und ihm selbst nur Tochter und Schwiegersohn und ein Vetter beiwohnten; freilich gelangte schließlich doch auch die Geselligkeit zu ihrem Recht:

Post prandium. Horâ media 2. ex Stipendio illustri, rogatu meo apud Magistrum domus (= Ephorus) *Vitum Myllerum, venerunt ad me, in superius hypocaustum: ut meum natalem, gratitudine erga Deum, hilarè agerem, quinque Magistri, et unus Baccal. musicè canendi causâ: M. Joan. Binthelius, musicae professor. Alt. – M. Daniel Hitzlerus. Bass. – M. Blasius Braun. Tenor. – M. Joan. Geer. Discant. – M. Baltas. Alberus. Discant. – Bernhart Mytschelius. Tenor. – Praeterea aderant: Joan. David Siguart, D. Parochi f(ilius). Reichardus Mangon. Organista: qui cantionem de Pulcheria Aug. (quarti toni) mihi composuerat*[1]*. Gener meus Neccerus. Urbanus Reihingus, αὐτόματος ex Mart. Stip.*[2] *– Cantatae sunt: Deus misereatur 3 vocum*[3]*. Irena, in meo etiam Museo. Dux Wirtemb. Eberh. Barb. 4. Toni* (= Crusius-L. Lechner). *Pulcheria Augusta 4. Toni. Pulcheria Crusia 4. Toni et aliae multae. Hora 3. ein trunck, vel coenula: 1) Weißkrautsalat 2) Assatura ovina 3) Gebackens. Mensis 2 coniunctis. Ferculis etiam intercinuerunt . . . Postea saltarunt cum filia Theodora, et cum ancilla Apolonia. Ita hilarè (θερμανθέντες γενναίον μου οἶνον item III μέτροις) abierunt. Laus Deo . . .* (VIII, 307 f.).

Auch in das gesellige Treiben bei Bürgerhochzeiten gewinnen wir Einblick, sehr umfassend bei der Schilderung der Hochzeit von Crusius' Tochter Theodora (4.—6. November 1599). Es war eine *Zahlhochzeit nit Schaenkhochzeit,* d. h. die Gäste mußten einen Geldbeitrag für ihre Teilnahme an den Mahlzeiten leisten. Zum kirchlichen Akt hatte Crusius besondere Musik besorgt: *Organon pulsavit in Templo, Joan. David Siguart. M. Binthel*[4] *figur(avit)* (VII, 560 = NA II, 393). Die Hochzeitsmusik im engeren Sinn wurde von *3 Geigern von Cannstatt* gemacht: *Görg Mangolt Discantist: Hans Baur, Bassist: Michel Schaetz, mit der zittern.* Ausdrücklich ist vermerkt, daß die Musikanten dem Hochzeitszug voranschritten *(praecedente cantu Musico Panduristarum)* und daß sie zum Tanz aufspielten. Jeweils drei, höchstens vier *spielleut, pfeuffer, geiger, panduristae* wurden bei Hochzeiten verwendet.

Merkwürdig ist, daß in den Aufzeichnungen nie von mehrstimmigen weltlichen Liedern bei Gastmählern die Rede ist. Ob sie sich unter den summarischen Hinweisen verbergen, oder ob seine jungen Freunde von vorneherein nur „seriöse" Stücke vornahmen, wenn der betagte, kirchenstrenge Lehrer anwesend war, läßt sich nicht feststellen. Seine Repertoireliste zeigt jedoch eindring-

---

[1] Vgl. 4. Kapitel.

[2] = „Martinianum", eine der Familienstiftungen zur Unterbringung und Förderung von Studierenden.

[3] Wahrscheinlich Schreibfehler, statt: *8 vocum.*

[4] Damals Stiftsmusikrepetent; vermutlich hat der Stiftschor unter seiner Leitung mitgewirkt.

lich, daß er nicht grundsätzlich gegen solche Lieder eingestellt war. Auch das Musizieren der Studentenschaft in freieren Formen wird im Diarium nur selten berührt. Einmal berichtet Crusius über ein ihm dargebrachtes Ständchen: *2. Februarii 1595 . . . Horâ 10. cum cubarem, Studiosi testudine, et aliis instrumentis, musicè canentes, me honorarunt* (V, 270). Bei anderer Gelegenheit mußte der Senat gegen allzu lockeres Singen („Buhllieder" ?) mit der Karzerstrafe einschreiten: *26. Novembris 1597 Iste Eggensp(erger) cum aliis 4 est a Senatu coniectus in carcerem, propter nocturnam diuagationem, et turpissimas cantiones* (VI, 594 = NA I, 413).

Gegenüber solcher Zurückhaltung fällt die liebevolle Ausführlichkeit auf, die Crusius dem bunten Bereich des Schauspiels in seinen Tagebüchern angedeihen läßt — darüber hier zu berichten ginge aber über den Rahmen des Musikalischen allzuweit hinaus. Erwähnt sei nur, daß eine Fülle genau bezeichneter zeitgenössischer Dramen in lateinischer und in deutscher Sprache von Studenten aufgeführt wurden (u. a. Stücke von Heinrich Julius von Braunschweig, Aegydius Hunnius, Nicodemus Frischlin, aber auch von Hans Sachs), daß mehrere Male englische Komödianten auftraten, und daß Crusius sogar über einen Puppenspieler berichtet.

4. Die Kompositionsaufträge von Crusius

In den Tafelmusik-Programmen begegneten wir immer wieder denselben wenigen Textanfängen: sie gehören zu Kompositionen, deren Entstehung Crusius veranlaßt, deren Texte er selbst gedichtet hat. Dank der Ausführlichkeit, mit der er über eigene Angelegenheiten berichtet, gewinnen wir Einblicke in die Vorgänge des Kompositionsauftrags, der Erstaufführung, des Musikdrucks, wie sie in so konkreter Fassung für das 16. Jahrhundert selten anzutreffen sind. Im ganzen sind es sechs Werke mit je zwei selbständigen Teilen. Ihre ursprüngliche Bestimmung war, eine akademische *Oratio* von Crusius wirkungsvoll abzuschließen, indem in ihrem Text der Gegenstand des Vortrags den Zuhörern wie in einem Epilog nochmals eindringlich zusammengefaßt vorgestellt wurde. Da die Reden alle dem Gedächtnis großer historischer Persönlichkeiten gewidmet waren, hatten die Kompositionen den Sinn eines musikalischen Epitaphs – auch im Druck derselben wird man an die *Oratio funebris* mit beigefügtem Leichengesang erinnert.

a) Gleich das erste Werk der Reihe, dessen beide Teile als selbständige Stücke zu verschiedenen Zeiten entstanden sind, macht den inneren Zusammenhang mit der Trauermotette deutlich. Der Schmerz beim Tod seines Sohnes Martin (30. 6. 1588) rief in Crusius das Bild der zu Lorch begrabenen Griechin Irene, der Gemahlin Philipps von Schwaben hervor (IV, 60). Am 16. April 1589 schreibt er seinem Stuttgarter Freunde M. Leonh. Engelhardt: *Mitto tibi ἐπιτάφιον Graecolat. quod 4. April. huius 89. anni composui ego τῇ Εἰρήνῃ . . . Si*

verò efficere potes, ut musicis etiam modis patheticè componatur, a Principis illustrissimi Archimusico: gratissimum erit etc. (IV, 139). Am 14. Juli 1589 erhielt er die Komposition; sie stammte aber nicht vom herzoglichen „Archimusicus" (= Balduin Hoyul), sondern vom Kapellsänger und Komponisten Wolfgang Rhau: *mihi Epitaphium Reginae Irenae compositum 5 vocibus mittentis. Ipse 7. Julii composuerat* (IV, 159). Vier Tage später wird ihm das Stück beim Abendessen im Stift unter Leitung des Musikrepetenten M. Abel Weinlin dreimal vorgesungen: . . . *auscultatione Cantionis Rauhianae de R(egina) Irena, quam M. Abel Vinarius ἀρχιμούσικος, seu πρωτοκανονάρχης, cum sociis ter canebat, sanè quoque oblectatus fui: quae in 4. Tono, παθητικῶς και μεσῶς composita* . . . (IV, 160). Am 25. Juli 1589 gehen Dankbriefe an den Komponisten und an den Vermittler des Auftrags ab. Dem Schreiben an Engelhardt fügt Crusius gleich einen neuen Kompositionstext bei: . . . *et Epitaphium Graecolatinum de Philippo Rege, eius* (= Irenae) *coniuge mittens: si fortè idem à D. Rauho componatur musicis modulis. Nobis 18. Julii in Stipendio Principis* (= Stift) *Irenam, ter cantatam, perplacuisse (scripsi)* (IV, 162).

Dieses Mal dauert es nur 6 Wochen, bis (7. 9. 1589) die gewünschte Vertonung aus Stuttgart eintrifft. Bald danach, an seinem 63. Geburtstag (19. 9. 1589), wird sie ihm als Tafelmusik im Stift dargebracht: *Tunc coenavi hilaris in Stipendio illustri . . . in suprema scilicet mensa. Tunc τὸ Deus misereatur, et cantiones ambae, R. Philippi, et R. Irenae, bis utraque, sunt suavissime à Magistris et Musicis adolescentibus, procul a nobis stantibus, decantatae* (IV, 173 f.). Am 29. 9. 1589 vermerkt Crusius die Antwort an Wolfgang Rhau: *Gratias per optimam cantilenam agens, unum talerum Imperialem donans etc.* (IV, 177). Erst das Jahr 1592 ergab die Gelegenheit, das Werk vor die akademische Öffentlichkeit zu bringen: als derzeitiger Dekan der Artistenfakultät hatte Crusius die übliche Rede am St. Catharinenfest (25. November) zu halten und wählte als Thema die Gestalt der Königin Irene:

Paulò post horam nonam ingressus in Aulam novam (Doctoribus, Magistris, Baccalaur. et studiosis plenissimam) recitavi orationem (loco Catharinicae orationis) de Irena Graeca, Philippi Caesaris uxore . . . Qua absoluta: M. Samuel Mageirus (rever. D. Praepositi Stuttgar. Filius) Musicus in Stipendio Principis, cum adolescentibus musicis (remanentibus omnibus auditoribus: Inter quos tribus Baronibus) concinuere suavissime Epitaphium R. Philippi, et Epitaphium R. Irenae (sicut mihi musicis modis composuerat D. Wolfgangus Rauhus). Res omnis, ab hora nona usque ad 1. quadrantem horae, post decimam, absoluta fuit.

Die Genehmigung des Rektors für die Neuerung bereitete, im Gegensatz zu späteren Anlässen, keine Schwierigkeiten, erst unmittelbar vor der Feier wurde sie eingeholt:

Musicandi autem facultatem, antea horâ media octava à Rectore Magn. D. D. Joanne Hochmanno, impetraveram. Deinde octava hora, Musicum Mageirum exoraveram: qui suos Discipulos conduxit, et stantes κύκλῳ, ante subsellium Respondentium in Disputationibus, cecinerunt (IV, 452).

Nun ruhte Crusius nicht, bis auch der Druck der Rede gesichert und durchgeführt war. Einen förderlichen Umstand bildete die Verwandtschaft zu dem

Tübinger Drucker und Verleger Georg Gruppenbach. So konnte er schon am 10. Januar 1593 die Fertigstellung des Drucks in einer Auflage von 600 Exemplaren vermerken, obwohl die erste Verhandlung erst am 2. Dezember, der feste Druckauftrag kurz vor Weihnachten 1592 erfolgt war. Die Korrekturen besorgte Crusius selbst; er gibt im *Diarium* genau an, welche Bogen am betreffenden Tage vorlagen. Die Notenkorrektur (=Typendruck) hatte M. Michael Ziegler übernommen. In der Auswahl der Mitarbeiter bewies Crusius eine gute Hand: der Notendruck ist bei allen „seinen" Kompositionen gleich vorzüglich, obgleich Gruppenbach keineswegs Spezialist für Musikdruck war[1]. Auch der Buchbinder lieferte in kürzester Frist die ersten, in rotes Pergament gebundenen Widmungsexemplare, die schon am 12. Januar verschickt wurden. Die Sendung an den Komponisten Rhau versah Crusius mit der Anfrage: *Componeres ne rursus aliquot vocibus: si quid aliud tibi Epigraphium Herois cuiusdam mitterem?* (IV, 469). Er hatte offenbar Gefallen am musikalischen Decor seiner Reden gefunden. Am 19. Januar traf Rhaus grundsätzliche Zusage zur weiteren Mitarbeit ein. Drei Tage später erfolgte schon der nächste Auftrag: *2 Epitaphia misi: 1. Eberhardi Primi Ducis Wirtemb. 2. matris eius Mechtildae, musicis modis componenda* (22. 1. 1593 – IV, 475).

b) Mit solchem „Tempo" hatte Rhau doch nicht gerechnet: er tat nichts, trotz mehrerer Mahnbriefe, und schützte dienstliche Überlastung vor. So mußte Crusius die Eberhard-Rede schließlich (zur Magisterpromotion im März 1593) ohne den musikalischen Abschluß halten. Um aber wenigstens den Druck der Rede durch eine Musikbeigabe zieren zu können, wandte sich Crusius mit der Bitte um Vertonung der Texte an M. Zacharias Schäffer[2]. Am 16. März 1593 vermerkt er den Empfang der fertigen Kompositionen:

. . . priorem, de Epitaphio Ducis Eberhardi Barbati, primi toni: alteram vero de Epitaphio meo matris eius Mechtildae, quarti Toni . . . Habet Zacharias fratrem Michaelem. Ambo versati inter musicos principis: et ambo componunt cantilenas (IV, 513).

Der Notendruck wurde vom Komponisten selbst überwacht.

Die Aufführungen der neuen Werke überzeugten Crusius von ihrer Qualität; trotzdem erkundigte er sich nochmals bei Rhau nach dessen Bereitschaft zu neuerlicher Mitarbeit: *Nisi ei interdictum forte sit, aut ego ipsum offenderim?* (6. 6. 1593 — IV, 527). Leider mußte er später vermerken: *Nihil respondit.*

c) Besonders bemerkenswert ist der dritte Kompositionsauftrag. Kaiser Friedrich Barbarossa und seine Gemahlin Beatrix sollten Gegenstand der neuen Rede sein, und der in Tübingen studierende Sohn des Stuttgarter Hoforganisten Lohet wurde beauftragt, in Stuttgart einen Komponisten dafür zu gewinnen (13. 7. 1593 – IV, 563). Schon am 25. Juli trafen die Kompositionen ein: *Media prima accepi Epitaphia mea Barbarossae et Beatricis, vocibus senis a D. Leon-*

---

[1] Aus *Diarium*-Einträgen (VI, 465 ff. = NA I, 347 ff.) geht hervor, daß im Juni 1597 eine 2. Auflage der *Irene*-Rede gedruckt wurde; ein Exemplar aufzufinden, ist mir nicht gelungen.

[2] Vgl. oben S. 192 f.

hardo Lechnero, Principis nostri Musico, composita in 4. tono (IV, 564). Ob Lohet von sich aus an Lechner gedacht, oder ob Crusius denselben schon während seines Tübinger Aufenthaltes kennengelernt hatte, wissen wir nicht. Es ist eine schöne Fügung, daß im Tübinger Stift ein bisher unveröffentlichter Originalbrief Lechners erhalten ist, in dem er seinerseits die für Crusius komponierte Barbarossa-Motette und ihre Tonart erwähnt. Der im Anhang veröffentlichte Brief[1] ist an den Musikrepetenten des Stifts und „professor musices", M. Samuel Mageirus, gerichtet[2]. Es wirft ein günstiges Licht auf die Tübinger Musikverhältnisse, daß Lechner den jungen Magister als seinen *vertrautten Freundt* anredet, und im Brief an eine ganze Reihe weiterer Universitätsangehöriger Grüße aufträgt – Persönlichkeiten übrigens, denen wir auch bei Crusius oft begegnen, und deren Interesse an der Musik feststeht. Lechner rekapituliert in dem Brief die eingehenden Gespräche über Kirchentonartfragen, die er mit dem damaligen „Musicus Ordinarius" auf einem Waldspaziergang von Tübingen nach Bebenhausen trotz *zimblich gefaßten Valete trunckhs* geführt hatte. Er erweist sich darin als Anhänger des Achttonarten-Systems gegen Glarean u. a., indem er die vier „neuen" Tonarten als leicht modifizierte oder transponierte Spielarten der alten Töne zu deuten versucht. Unseren Zusammenhang betrifft der Satz:

Ir Decimus tonus ist vnserm tertio & quarto so gleich in ambitu, das vast kein differentz, allein in sede finali, zuspüren, Eiusdem toni ist die Moteten mit 6, so ich dem Ehrenuesten hochgelerten Herrn Crusio gemacht, de Friderico Barbarossa & eius consorte Beatrice.

Daraus erklärt sich der Widerspruch zwischen Crusius' Angabe, die Komposition stehe *in 4. tono,* und dem tatsächlichen Befunde am erhaltenen Werk, das nach heutiger Auffassung äolisch zu nennen wäre (Hauptschluß: A, Schluß des ersten Teils: E): für Lechner besteht zwischen der plagalen Gestalt des Äolischen (= decimus tonus) und den beiden Gestalten des Phrygischen (= tertius & quartus) *vast kein differentz, allein in sede finali.*

d) Ein Kuraufenthalt im Thermalbad Wildbad (13.–26. Mai 1594) brachte endlich die lange vergeblich angestrebte Wiederaufnahme der Zusammenarbeit mit Wolfgang Rhau, dem herzoglichen Musicus und *nobilis iuventutis praeceptor* (V, 161); auch er befand sich damals zur Kur in Wildbad, wie u. a. noch der musikalische Präzeptor von Schorndorf, M. Christoph Rid[3]. Kurz vorher am 16. April, war Crusius' 18jährige Tochter Pulcheria gestorben, und der betrübte Vater ließ nun durch Rhau ein zweiteiliges lateinisches *Carmen lugubre* gleich in Wildbad vertonen, dessen 1. Teil die Trauer-Anrede der Eltern,

---

[1] Dem Ephorus des Evang. Stifts, Herrn Prof. D. theol. Karl Fezer, Tübingen, und dem Entdecker des Briefes, Herrn Pfarrer und Kirchenmusikdirektor Eberhard Weismann, Stuttgart, ehemals Stiftsmusikrepetent, danke ich sehr herzlich für die freundliche Genehmigung zur Veröffentlichung des Briefs.

[2] Vgl. oben S. 192.

[3] Vgl. oben S. 194.

der 2. Teil die zugleich zurechtweisende und tröstliche Antwort der verstorbenen Tochter enthält, also in der Form der „Widerrufe" gestaltet ist[1]:

Dedit mihi Wolfg. Rhau (Musicus Stutgardiae apud Principem) Cantilenam duarum partium: quam de beata mea Pulcheria 5 vocibus composuerat in Thermis (= Ferinis), *tunc nobiscum lavans vir senex et humanissimus* (Randnotiz: *„cuius socer est Joan. Schau, Trommeter"). Schorndorffensis Scholae moderator, M. Christoph Ridius nobiscum lavare coepit . . . D. Lieblerus* (= Tübinger Theologieprofessor) *lavare destitit, ferè 70 horis completis. In cuius locum transtuli M. Ridium, ut mecum sederet* (19. 5. 1594 – V, 121).

Musikalische Beziehungen beeinflußten also sogar die Wahl des Badenachbarn! Die wieder in der 4. Tonart stehende Komposition ist dem Druck der Leichenpredigt beigefügt, womit hier der ursprüngliche Sinn der Gattung unverhüllt hervortritt. Das Dankschreiben des Komponisten Rhau für die Übermittlung eines Druckexemplars enthält einen Gruß von Lechner an Crusius, bekundet also, daß die Beziehungen weitergepflegt wurden (25. 8. 1594 – V, 161).

e) Die nächste Rede „mit Musik" hielt Crusius wieder als Dekan am Fest der Fakultätspatronin (25. 11. 1598); sie behandelte die Ostgotenkönigin Amalasuntha, Theoderichs des Großen Tochter. Den Text hatte Crusius erst am 5. November, kaum drei Wochen vor der Aufführung, verfaßt. So versuchte er gar nicht erst, einen Komponisten aus Stuttgart dafür zu gewinnen, sondern brachte die Verse am Tage der Abfassung dem schon bewährten M. Zacharias Schäffer: . . . *an id velit aut 4 aut 5 vocibus musicè componere. Respondebit intra biduum* (VII, 39 = NA II, 129 f.). Vier Tage vor der Feier war die Komposition fertig, sogar sechsstimmig:

Horâ 2. M. Zacharias Schaefferus, cantionem Amalasuentae 6 vocum attulit. Eam ad Musicum illustris Stip (endii) M. Ludovicum Caboyum misi: ut cum Musicis adolescentibus eam non gravetur exercere: quia sperem, in loco digno illam cantatum ab ipsis iri (VII, 55 = NA II, 135).

Am 23. November läßt sich Crusius im Stift die Komposition (wieder in der 4. Tonart) vorsingen und ist sehr befriedigt. In der Senatssitzung am gleichen Tag traten unerwartete Widerstände gegen die Aufführung auf. Die Genehmigung erfolgte erst auf ein Gesuch hin, worin Crusius u. a. die Funktion dieser Musikstücke hervorhob:

. . . *2. Amalasunthae carmen meum, quod est cantilenae Textus, est tanquam περιοχὴ et ἐπίλογος totius orationis . . . 6. Insigne dependens de aurea catena, eam ornat: Sic et haec cantio, orationem* (VII, 60 = NA II, 138). Die ausführliche Schilderung des Festaktes teilt sogar die Besetzung des Chors mit: *Catalogus eorum, qui Amalasuntham cecinerunt: M. Lud. Caboy, Stutgardianus (Musicus ordinarius in Stipendio illustri) Rexit cantum. Ordo vocum: α) Discantum 1. (cecinerunt): M. Joannes Geer, Vrac*(ensis) (et) *Christoph*(orus) *Volmar Haganoensis. β) Discantum 2.: Joan. Balt. Alber Vnderbrindensis compl*(ens) (et) *Bernh. Reichart Mytschele Stutg. γ) Altum: M. Joan. Bilibaldus Bintthel Stutg.* (et) *Ludovicus Caementarius Wilensis sub Teck. δ) Tenorem 1.: M. Jacobus Henrici Gruonauianus* (et) *Bernhardus Prothagius complens Göppingensis, ε) Tenorem II.: M. Blasius Braun, Stutg.* (et) *Joan. Jacobus Notter*

[1] Vgl. z. B. H. Albert, *Arien*, IV. Teil, Nr. 4 (DDT Bd. 12).

complens Erdmanhusanus. ζ) Bassum cecinerunt: M. Michael Schaeffer, Petricellanus, frater M. Zachariae (et) *Joan. Conr. Mann Bitzfeldensis* (VII, 62f. = NA II, 139f.).

Die Aufstellung ist lehrreich, weil sie eindeutig die kleine Besetzung auch für den größeren Raum bezeugt und nochmals bestätigt, daß auch im Diskant Männerstimmen mitwirkten. Die Druckverhandlungen führte Crusius dieses Mal im Hinblick auf die rasche Fertigstellung zur Frühjahrsmesse, es war also sicherlich nicht allein an geschenkweise Verteilung gedacht.

f) Das letzte Werk der Reihe gehörte zu einer Rede über die „Augusta Pulcheria". Crusius hatte zunächst den damaligen Stiftsmusicus und Inhaber des Lehramts J. W. Bintel[1], um die Vertonung gebeten. Der folgende Eintrag zeigt aber, daß der „professor musices" nicht zugleich Komponist sein mußte: die Weitergabe des Auftrags an den neuen Musiklehrer im Adelskolleg war sicher eine gute Lösung, zumal Reichard Mangon aus guter Aachener Musiktradition stammte[2] und wenig später sogar eine eigene Motettensammlung veröffentlichte[3]. Schmerzlich war nur, daß er sich auch das Amt des Stadtorganisten verschafft und somit die Kreise des jungen Sigwart gestört hatte:

24. Julii 1600 . . . Carmen meum de Pulcheria, sex vocibus compositum (Binthelio ei committente) à Reichardo Mangon, mihi ignoto, ab Aquisgrania Belga, apud nos facto nuper Organista, recepi. Promotione D. D. Aentzlini factus est Org(anista) detruso Joanne Davide, D. D. Parochi Joan. Siguardi F(ilio). . . . Ipse verò Binthel mihi dixit, se non esse componendi gnarum(Randnotiz zu Mangon:) *i. e. ex urbe Aquisgrano* (= Aachen). *Docet pulsare Principem Wirtemb. Jul(ium) qui hîc est* (VIII, 257).

Daß auch diese Komposition in Crusius' Lieblingstonart steht, geht aus folgendem Eintrag hervor: *25. Julii 1600 . . . Cantilenam Pulcheriae cecinit (pulsavit) horâ 9. in organo Reichardus. Ist 4. toni, und liebblich* (VIII, 258).

Fast alle der von Crusius veranlaßten Kompositionen stehen nach seiner Auffassung in der 4. Tonart. Die Prüfung der Kompositionen hat gezeigt, daß tatsächlich das Phrygische vorherrscht, jedoch ist nicht ohne weiteres einzusehen, wieso Crusius hierbei immer an dessen plagale Form denkt. In der Mehrstimmigkeit ist das ohnehin eine heikle Frage und Lechners Brief zeigt, wie vorhin ausgeführt, daß auch er 3. und 4. Tonart im mehrstimmigen Zusammenhang offenbar fast gleichsetzt; so ist es um so leichter verständlich, daß der Laie Crusius pars pro toto nimmt und „quartus tonus" sagt, obwohl er eigentlich „Phrygisch" meint. Dem folgenden Eintrag könnte man sogar entnehmen, daß es ihm noch allgemeiner auf das „Mollartige" ankam, denn er stellt der „süßen, lieblichen 4. Tonart" die durch „Ut und Sol" bestimmten (d. h. durartigen!) Stücke gegenüber: *Placent mihi cantiones quarti Toni, illius suavis: non autem cantiones, ubi dominatur Ut et Sol, ut in Helveticis cantilenis, kriegerisch und stürmisch* (VI, 231 = NA I, 228).

---

[1] Vgl. oben S. 192.

[2] Er gehört doch wohl zur Familie von Joh. Mangon, der ca. 1570–77 Chordirektor in Aachen war und zahlreiche Kompositionen hinterlassen hat (vgl. Eitner, *Quellenlexikon*, VI, 301).

[3] *Canticum canticorum Salomonis 4–8 voc.* (15 Stücke), Frankf. 1609 (Eitner, a. a. O., VI, 301).

Andererseits charakterisiert er seine Lieblingstonart gern mit dem Ausdruck „*παθητικῶς*". Das scheint mir ebenfalls auf das Phrygische im allgemeinen hinzuweisen, zumal sich dafür in seiner *Vita Sophoclis*[1] ein interessanter Beleg findet. In der Besprechung der außerordentlichen Wirkung von Sophokles' Vortragskunst schreibt Crusius: *Unde os eius melle illitum a quibusdam dictum fuit. Denique primus Athenensium, Phrygium modum in suos cantus transtulit, dithyrambica ratione commiscens*[2]. Im Kommentar zu dieser Rede findet sich die folgende aufschlußreiche Erläuterung des Terminus „Phrygius modus": *Phrygia harmonia, ὀργιαστικὴ καὶ παθητικὴ: id est, animum concitans. Aristot. lib. 8. Polit. cap. ultimo*[3]. Es scheint sich also mit der auffallenden Bevorzugung der 4. Tonart durch Crusius so zu verhalten, daß ihm daran rein empfindungsmäßig das Mollartige, Weiche zusagte, von der Verstandesseite her, aus der Fachkenntnis der antiken Autoren, aber die Vorstellung hinzutrat von der seelenbewegenden Macht des Phrygischen: was lag näher, als daß der Rhetoriker Crusius seinen akademischen Reden wenigstens durch den phrygischen Musikepilog eine Spur der sophokleischen Wirkung erringen wollte!

—

Die von Crusius veranlaßten Kompositionen, außer der noch nicht aufgefundenen letzten von Reichard Mangon, sind alle erhalten. Ihre beachtliche musikalische Qualität und ihr aus dem Diarium ermittelter häufiger Gebrauch ermöglichen ein objektives Urteil über den hohen Stand des damaligen Tübinger Musiklebens. Wie steht es aber mit der Zuverlässigkeit der durch Crusius überlieferten Musiknachrichten im ganzen? Es ist bekannt, daß er für Ehrungen sehr empfänglich war und sich selbst gern als Mittelpunkt sah. So mag auch im Tagebuch Auswahl und Darstellung der Nachrichten oft mehr, als dem Historiker lieb ist, durch seine eigene Person bestimmt sein. Das auf seinen Aufzeichnungen beruhende Bild ist daher natürlich mit der notwendigen Kritik zu betrachten, zumal sich ja z. B. an der Mitteilung der Tafelmusik-Programme seine Einseitigkeit so deutlich erkennen läßt. Da jedoch von den weit über 5000 Seiten der Tagebücher nichts in dem Sinne deutbar ist, als ob er auch im Musikbereich „Spiritus rector" sein wollte, darf man die Fülle und liebevolle Ausführlichkeit seiner Musikberichte doch als Ausdruck einer echten inneren Beziehung zu diesen Dingen betrachten. So wird das durch ihn vermittelte Bild von der musikalischen Kultur der Universitätsstadt Tübingen um 1590 zwar in den leergelassenen Feldern der Ausfüllung durch andere Quellen bedürfen, in den behandelten Partien jedoch im allgemeinen den Tatsachen entsprechen.

---

[1] Martini Crusii, *Poematarum graecarum libri duo . . . Orationum liber unus . . .*, Basel 1566.

[2] Ibid., *Oratio nona*, S. 42ff.

[3] Martini Crusii, *Scholia in Poemata & Orationes suas . . .*, Basel 1567, S. 114.

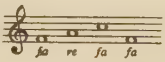
ANHANG

Brief Leonhard Lechners an M. Samuel Mageirus
(Archiv des Evang. Stifts in Tübingen)

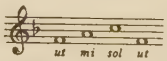
Dem Ehrenthafften Fürgeachten Herrn M. Samuel Mageiro Im Furstlichen Stipendio Zu Tübingen Musico Ordinario – meinem sonders gönstigen lieben Herrn vnd vertrautten Freundt Zu behendigen Tübingen

Ehrenthaffter wolgelerter sonders gönstiger lieber Herr vnd Freundt, Euch sein mein willig Dienst neben Wunschung vil glückseliger Zeit, iederZeit Zuuor, Es ist euch Zweifels ohne bewußt was mir (wir?) auf dem weg nach Bebenhausen in meinem abschied, von den Tonis Musicis conferirt, Vnd weil ir hierinnen mein meinung sonderlich gern angehöret, vnangesehen daß ich selbigs mal, den Valete trunckh zimblich gefaßt, vnd auch so gar durchaus auch nit gefehlt, so hab ich auch derwegen noch ein mal gutter freundtlicher meinung Zuschreiben wollen vnd das auf das aller kürzist.

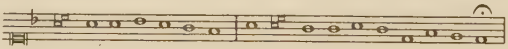
Ich halte sambt dem Orlando, mit den eltisten Musicis das allein vier thon sein, nemlich re, mi, fa, sol, (. die andern 2 extremae uoces, als Vt vnd La sind in mutatione vnder diesen begriffen.) Solche vier Toni werden wieder Zerteilt, ieder in autenticum & plagalem, hieraus werden nun 8 tonj, vnd die sollen regulariter alle *b* durales sein, vnd iren ordenlichen sedem finalem haben, in D la sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut. Weil nun das F fa ut, so man es *b* duraliter componirt, was hart ist, als



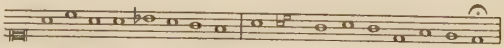
So hat man wegen der liebligkeit solchem ton, das *b* mol, generaliter Zubrauchen Zugelassen, hoc modo



Weitter ist noch ein ton, den die alten mönc genendt peregrinum tonum, der ist nun durchaus der primus tonus, allein das im, gleich dem itzgemelten F fa ut, das *b* mol auch ist Zugelassen,



Wann ir disen thon so sezt wie volgt

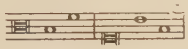


so ist es der recht natürlich primus tonus. Von solcher Tonorum transposition ist itzt vnuonnöten Zureden.

Vnd dieses ist die eigentlich schlecht alt meinung von den Tonis, welcher auch der Orland ist, dessen seine ersten Moteten mit 5 stimmen (. darin Confitemini Domino das erst ist .) Zeugnis geben, die seind nach den 8 tonis ordenlich nacheinander gericht / vnd gedruckht / allein daß primus vnd Sextus tonus darin transponirt sein.

Item sein Orlandi Magnificatbuch, das Zu Mönchen in Folio regali gedruckht, darin steht ein Magnificat super Deus in adiutorium. hat er den tittel darüber gesetzt. Magnificat peregrini tonj, super Deus in adiutorium etc. (. Dan welche die 12 tonos obseruiren, nennen diesen nit peregrinum, sondern nonum tonum, wie dan hernach auch gemeldt wirdt .)

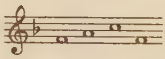
Die ienigen nun so Zwelf Tonos obseruiren, die halten eben nit weniger noch mer tonos dan itzt erZelt, allein das sie hierin ein andern Methodum gebrauchen, vnd richten solche nach den Clauibus A la mi re, B fa ♮ mi, C sol fa ut, D la sol re, E la mi, F fa ut, G sol re ut. Aus solchen 7 Clauibus schließen sie das *b* fa ♮ mi gar aus, welchs sich *b* duraliter wegen der falschen quarten vnd quinten so stets mit einlauffen gar nit wil tractiren lassen als



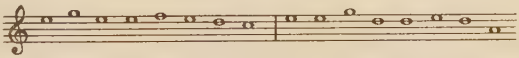
Vnd behalten die vbrigen 6 Claues, teilen auch ein ieden in authenticum & plagalem, das ir also Zwelf sein.

Es erscheint aber hieraus klar, daß vnser meinung elter ist dan der irigen, dan sie in alweg vnsere 8 tonos gantz behalten vnd nennen sie auch neben andern griechischen namen, den primum, secundum, tertium etc. vnd dan erst das A la mi re, den Nonum vnd Decimum, vnd das C sol fa ut, den Undecimum vnd Duodecimum tonum. Dan hetten wir es von ihnen, so würden sie Zweifels ohne dem Alphab. nach, das A la mi re haben primum & secundum, das C sol fa ut tertium & quartum das D la sol re, den quintum & sextum etc. / vnd so fort an der Ordnung nach / genennet haben.

Belangend nun solche 4 Zugethane tonos, so hat es diese meinung, Es bleiben die alten acht durchaus, doch regulariter alle *b* durales, vnd lassen das vorgemeldt *b* mol

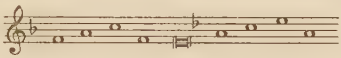


dem quinto vnd Sexto nit Zue. Ir Nonus tonus ist durchaus vnser peregrinus tonus, so vor gemeldt, regulariter

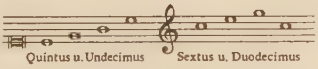


Ir Decimus tonus ist vnserm tertio & quarto so gleich in ambitu, das vast kein differentz, allein in sede finali, Zuspüren, Eiusdem toni ist die Moteten mit 6, so ich dem Ehrenuesten hochgelerten Herrn Crusio gemacht, de Friderico Barbarossa & eius consorte Beatrice.

Ir Vndecimus & Duodecimus tonus ist allein vnser quintus vnd sextus, so er *b* mollariter gesetzt wirdt, wie Zuuor gemeldt



Dieser wirt regulariter so gesetzt



Vnd hiemit (?) habt ir den Knodten miteinander auf das kurtzist, einfeltigist, schlecht vnd doch gerecht, aufgelößt.

Zu merer nachrichtigung vbersendt ich euch hiebeiliegenden authorem welcher von den 12 tonis wol geschrieben, Vnd die benenten Moteten bei iedem Tono (. welche meistestheils des Orlandi .) wol vnd recht citiert [benennet][1] vnd angedeuttet hatt Aber die inserirten Compositiones sonderlich die letsten Vers mit 5 stimmen, taugen nit vil es habs gemacht wer da wolle.

Das nun er author, solche des Orlandi vnd etlich anderer gesang auf die 12 tonos accomodirt vnd Zuricht, da doch er Orland, wie vormals gemeldt, sich allein der

[1] Im Original durchgestrichen.

acht tonorum vnd des toni peregrini gebraucht, das hat nun sein gelegenheit, vnd sein beide meinungen recht,

Hieraus secht ir dan augenscheinlich das es mit diese 12 tonis mer ein spieglfechten vnd großer Thrasonischer nam sey, dan eo ipso darhinder steckhe. Dan es eben die alten, vnd nit mer noch weniger toni sind, Wiewol fürtrefliche gelerte leut, sich gefunden, welchen diese art vnd außteilung der tonorum besser gefallen, dan die erste, vnder diesen sind der alte Boetius, Item Zu vnser Zeit Henricus Glareanus, Josephus Zarlinus, vnd vnder den Componisten der furtreffenlich Cyprianus de Rore, vnd Alexander Vutendal. – Vnd andere mer. – Stehet iedem also sein meinung frey.

Wie vnd was gestalt nun alle diese toni transponirt vom *b* dur in das *b* mol werden, habt ir aus eben diesem beigelegten authore genugsam vnd recht Zuuernemen. Welchen ich euch bitte, mir (. so ihr in genugsam durchsehen .) wider Zu Zuschickhen.

Itzt nit mer, dan beden Herrn Doctoribus H. D. Steffan Gerlach vnd H. D. Hafenreff(er), gleichfals Herrn M. Müller, M. Ziegler, Herrn Procuratori, Herrn Cellio, auch Johanni Rauch (?) vnd Herrn Gruppenbach – vnd allen denen so mein in besten gedenckhen, vil tausend grus vnd glückselige Zeit,

Vnd seit von mir auch dienstlich gegrüßt vnd Gottes gnaden befolchen.

Datum Stutgard den 8 Augusti Anno 93.

Eur dienstwilliger

Leonhardt Lechner
Symphoneta Ordinarius

Quel est l'auteur de la „théorie modale“ dite de Beck-Aubry?

von

JACQUES CHAILLEY

On se souvient des incidents assez pénibles qui, voici une quarantaine d'années, opposèrent Pierre Aubry et Jean Beck dans la revendication de paternité du procédé de transcription rythmique des mélodies médiévales dite «théorie modale». Bien que le jury d'honneur constitué alors eût conclu formellement, après un examen rapide (6 jours seulement), en faveur de Beck, l'opinion générale demeura plus nuancée, et, à l'exemple de Hugo Riemann, qui le premier adopta cette dénomination dans la S. I. M. G. de Juillet-Septembre 1909, un mois après le jugement, elle s'habitua à donner à cette doctrine le nom de «système de Beck-Aubry».

Loin de s'incliner, P. Aubry relevait avec amertume, dans la Revue Musicale (Combarieu) du 15 Mai 1910, les éléments qui, selon lui, n'avaient pas permis au jury de se former une opinion exacte, et retournait contre Beck, pour la première fois, citations à l'appui, l'accusation de plagiat que, dit-il, «j'avais délibérément laissé de côté (car son) premier effet eût été d'aggraver irrémédiablement le conflit et de lui donner un caractère personnel que j'étais désireux d'éviter».

De son côté, Jean Beck résumait âprement ses griefs dans un article de la S. I. M. G. de Janvier-Mars 1911. L'article est daté du 28 Juin 1910. Lorsqu'il parut, P. Aubry avait depuis cinq mois trouvé la mort dans un accident d'escrime demeuré inexpliqué. Beck alors ajouta sur épreuves un P. S. à son article, moins cependant pour en regretter la parution dans une telle circonstance que pour répondre avec la même violence à une note ajoutée par Johannes Wolf à son propre article – où pour la première fois était prononcé un nom nouveau, celui du propre maître de Beck, Friedrich Ludwig; Wolf laissait entendre qu'en réalité celui-ci était le véritable auteur de cette fameuse théorie, et que Beck se la serait ainsi appropriée aux dépens de son maître.

La discussion devenant de plus en plus pénible, on évita d'évoquer à nouveau cette question, sur laquelle un certain mystère n'a jamais cessé de planer. D'autres témoignages furent cependant produits en faveur de Ludwig (p. ex. Anglès,

dans ses Cantigas, p. 3) mais, tardifs, ils ne s'appuyaient guère que sur les déclarations de Ludwig lui-même et ne pouvaient donc être décisifs.

La mise en ordre des papiers d'Aubry, donnés comme on le sait par sa veuve au futur Institut de Musicologie de l'Université de Paris, m'a permis de retrouver deux documents qui jettent une clarté nouvelle sur cette épineuse controverse.

Le premier est le manuscrit de la thèse soutenue en 1898 par Aubry pour sa sortie de l'Ecole des Chartes, dont la position seule fut imprimée à cette date, et à laquelle il se réfère dans sa défense de la Revue Musicale. On peut y constater que la doctrine modale, sans y être explicitée en formules définitives, y est présente d'un bout à l'autre, mais qu'Aubry, à cette époque, n'avait pas encore fait de différence entre les mss. mesurés et les mss. non mesurés. Tous les exemples qu'il donne des modes inégaux – iambes, trochées, dactyles – sont tirés des mss. mesurés et surtout du ms. 846. Pour les autres, il les croit également mesurés, et traduit en conséquence les notes caudées – qui n'ont ici aucune valeur rythmique – comme s'il s'agissait des mêmes notes caudées dans des mss. mesurés, c'est-à-dire en longues.

De façon de plus en plus nette, dans ses écrits ultérieurs, et notamment en 1904, dans ses «Plus anciens monuments», Aubry dégage la doctrine modale, avec le seul, mais grave défaut de prendre pour des longues de 5e mode les notes caudées des mss. non mesurés.

C'est en 1905 et 1906 – pour la dernière fois en octobre 1906, si nous en croyons l'article de la Revue Musicale – qu'Aubry reçut les visites de Beck. A cette époque, et sans qu'aucun secours lui fût venu d'où que ce soit, sa «doctrine modale» était déjà clairement formée, mais son application faussée par la méprise ci-dessus. Un emprunt à Beck n'eût donc pu consister que dans l'abandon de cette erreur. Or les visites de Beck n'entraînerent aucun changement de position de sa part, et 6 mois après la dernière visite, Aubry publiait encore dans la S. I. M. G. des transcriptions analogues. Ses entretiens avec Beck n'avaient donc eu sur lui aucune influence, non plus que le premier article de celui-ci, paru seulement en Juillet 1907 dans la Caecilia de Strasbourg, mais dont Beck assure qu'il lui avait donné connaissance à Paris.

C'est ici que se place le second document que nous annoncions: une longue lettre de Ludwig, recommandée et datée de Strasbourg le 13 Avril 1907.

Dans cette lettre, Ludwig commence par répondre aux critiques qu'Aubry venait de lui adresser dans la 1ère partie de son Iter Hispanicum (S. I. M. G. VIII, 3) à propos du ms. de Madrid. Reprenant l'analyse du motet Ad solitum vomitum, qu'Aubry transcrivait (p. 352) en 5e. mode d'après ce ms., puis en 3e. mode dactylique dans la version de Fauvel (où l'écriture est mesurée), Ludwig affirme qu'il s'agit bien de la même pièce, et que la consonance de la polyphonie ne permet pas de variantes rythmiques de cette importance. Il en conclut que, dans un motet de cette sorte, il faut restituer la mesure modale lors-

qu'elle n'est pas notée. Les problèmes, dit-il, sont les mêmes qu'il s'agisse de motets, de séquences ou de chansons de trouvères.

Passant ensuite à la question des trouvères, Ludwig rappelle à Aubry que lorsqu'il fit sa connaissance à la fin de 1900, Aubry avait attiré son attention sur le fait que les chansons du Roman de Fauvel (ms. fr. 146) étaient strictement mesurées selon la théorie des modes et qu'Aubry avait lui-même publié des specimens d'écriture mensurale ou transitoires vers la mensuration.

Ludwig, ayant connu, dit-il, d'autres faits du même genre depuis lors, en conclut qu'il n'y a pas eu changement de rythme, mais changement d'écriture au cours du XIIIe et du début du XIVe siècle: d'abord écriture carrée sans différenciation de forme rythmique, puis notation mesurée. Et il corrige d'après ce principe, à titre d'exemple, une transcription par Aubry d'une pastourelle en écriture caudée, qu'il interpète en 2ème mode iambique, alors qu'Aubry y avait vu, ici encore, une suite de longues en 5me mode.

Voici le texte intégral de la lettre du Ludwig (p. 216 sqq.).

Contrairement aux entretiens de Beck, la lettre de Ludwig dut impressionner Aubry, d'autant plus qu'elle examinait la question sous l'angle du motet qui était précisément celui où Aubry l'avait abordée. Pourquoi Aubry n'a-t-il jamais fait allusion à cette lettre ? Il faudrait pour répondre connaître bien d'autres choses. On notera du reste qu'Aubry avait écrit à Ludwig un an auparavant et n' avait pas reçu de réponse. Toujours est-il que dorénavant il ne commettra plus l'erreur ainsi signalée.

Désormais, les faits paraissent s'enchaîner avec une logique rigoureuse. C'est Aubry – la lettre même de Ludwig le confirme – qui a découvert le principe de la mensuration modale des chansons de trouvères, signalant incidemment les deux procédés possibles pour parvenir à la solution du problème: la comparaison avec les motets, la comparaison des mss., en insistant sur les mss. mesurés, notamment le 846. Son tort a été de ne pas voir que dans certains mss. la forme des notes, contrairement à d'autres, n'indiquait pas le mode: il y a vu un 5e mode noté par les scribes. Ce faisant, il appliquait bien la théorie modale, mais il l'appliquait sur des données inexactes. C'est seulement à partir de la lettre de Ludwig qu'il rectifie son erreur. Il semble donc bien que ce soit Ludwig qui ait fait comprendre à Aubry la nécessité de pousser plus loin le raisonnement commencé par lui 10 ans auparavant. Dans tout cela il n'est pas question de Beck, dont l'article initial n'était pas publié et dont le nom n'est prononcé qu'incidemment dans la lettre de son maître Ludwig.

Cette pénible histoire nous apparait ainsi sous un jour bien différent. Reprenant la devise de Beck, Cuique suum, il semble équitable, si l'on tient à placer quelque nom propre en exergue de cette théorie, de ne plus parler du système de Beck-Aubry, mais du système d'Aubry-Ludwig.

Straßburg Els. – Ruprechtsau, den 13. April 1907
Mengestraße 10

Sehr geehrter Herr

Für Ihren Brief vom 30. 4. 1906 danke ich, wenn auch etwas verspätet. Ich kam leider im vorigen Sommer nicht dazu, ihn zu beantworten, dann hörte ich von H. Beck, später von H. Seiffert, daß in den Sammelbänden ein größerer Aufsatz von Ihnen über spanische Handschriften publiziert würde. So wartete ich das Erscheinen wenigstens des Anfangs dieser Veröffentlichung ab, da vorauszusehen war, daß mich gerade der Anfang besonders interessieren würde; und darin habe ich mich ja auch nicht getäuscht.

Was zunächst die Frage angeht, die Sie in ihrem Brief stellen, die Frage nach dem Rhythmus der conductus simplices in der Handschrift Florenz, Laurenziana, Pluteus 29, codex 1, so muß ich mir leider darauf hier eine Antwort versagen.

Spezielle eingehendere Untersuchungen habe ich übrigens weder über die Rhythmik der Gruppe der eigentlichen conductus simplices, f 415–451′ der Florentiner Handschrift, noch über die der letzten Gruppe von Kompositionen dieser Handschrift, der sogenannten Rondelli, f 463–471′, bisher angestellt. Doch steht meines Erachtens die Rhythmik dieser lateinischen Lieder auf gleichem Boden mit der Rhythmik der gleichzeitigen einstimmigen Lieder in den Nationalsprachen, so daß ich, um meine Anschauungen darüber wiederzugeben, in der That nötig hätte, die neuerdings so lebhaft diskutierte Frage nach der Rhythmik der provenzalischen, französischen und deutschen Lieder hier aufzurollen, was auch Sie in Ihrem Brief nicht zu thun wünschen. Die Grundzüge meiner Auffassung davon werden Sie übrigens aus einer späteren Stelle dieses Briefes erkennen.

Statt einer ausführlicheren Antwort auf diese Frage nehme ich mir aber die Freiheit, an Ihren Aufsatz in dem mir eben zugegangenen Aprilheft der Sammelbände anzuknüpfen. Die Ihren Aufsatz ergänzenden Bemerkungen werden für Sie von Interesse sein und ich stelle es Ihnen völlig anheim, auch öffentlich davon beliebigen Gebrauch zu machen. Daneben möchte ich mir aber auch die Mitteilung einiger berichtigender Bemerkungen nicht versagen, um so weniger, da Sie in diesem Aufsatz meine Ansichten über die Madrider Handschrift, wie mir scheint, ohne Berechtigung tadeln und zurückweisen.

Wenn Sie es zunächst als „imprudence“ von mir bezeichnen, von der Handschrift zu sprechen, ohne sie gesehen zu haben, so differieren unsere Anschauungen darüber sehr erheblich. Ich halte es im Gegenteil nicht nur für keine „imprudence“, sondern für direkte wissenschaftliche Pflicht, das vorliegende Material in weitestem Umfang zu benützen. Und zu diesem Material gehören auch die Beschreibungen von Handschriften, die ich selbst nicht gesehen habe. Ich nenne ausdrücklich Dreves als Quelle, auf die ich für die genauere Beschreibung der Handschrift „angewiesen“ war.

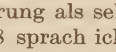
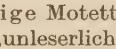
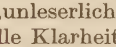
Sie schreiben mir weiter zu, gesagt zu haben, in Madrid befänden sich mehr Motetten als Conductus. Diese Behauptung beruht aber auf einem Mißverständnis Ihrerseits. Ich sage an der von Ihnen citierten Stelle ganz etwas anderes, nämlich daß sich in Madrid mehr Motetten befinden als in W(olfenbüttel) 628. Ich verfolge dort das Anwachsen des Motetten-Repertoires und stelle zunächst fest, daß wir in W 628 nur erst 6 Motetten finden. Ich fahre fort: Madrid enthält Motetten „schon in größerer Anzahl“ (eine genaue Zahl kann ich nicht geben, da dazu die Beschreibung bei Dreves nicht ausreicht), Florenz enthält dann bereits 2 besondere Motettenfaszikel u.s.f. Meine Bemerkung ist, wie Sie zugeben werden, also durchaus zutreffend, und ich darf wohl erwarten, daß Sie bei passender Gelegenheit Ihr Mißverständnis berichtigen.

Die Schuld für die, wie Sie sagen, falsche Bezeichnung der Handschrift trifft nicht mich, sondern Dreves.

Endlich sagen Sie „aussi tout est-il à reprendre á cet endroit de son travail". Das wären also folgende 3 Sätze von mir:

1) Madrid enthält wie W 628 noch die Motetten und Conductus vermischt, erst Florenz trennt sie in gesonderte Faszikel.
2) Madrid enthält die eine der 4stimmigen Motetten aus W 628 *(Serena virginum)*, eine Reihe 3stimmiger (z. B. *Hodie Marie, Ecclesie vox, Deo confitemini, Qui servare, Formam hominis* u.s.f.) und einige, die in Florenz 2stimmig sind (z. B. *Ne sedeas, Mens fidem, Ala bovi*).
3) „Sind sie – (diese letzteren) –, wie anzunehmen, dies – (2stimmig) – bereits in Madrid, so ist diese Handschrift die älteste Quelle für diese wichtige Gattung."

Die Richtigkeit der Sätze ad 1) und 2) ergiebt sich aber schon aus der recht guten Beschreibung bei Dreves evident, und meine Vermutung ad 3) ist durch Ihre Beschreibung nun durchaus bestätigt worden. Madrid enthält, wie ich aus Ihrer Beschreibung sehe, in der That nicht bloß, wie W 628, Motetten, die mehrere Oberstimmen mit gleichem Text haben, wie z. B. die von Ihnen abgedruckte 3-stimmige Motette *Ecclesie vox hodie*, sondern, was ich nicht wissen konnte, aber richtig vermutete, auch Motetten mit nur einer Oberstimme über dem Tenor, also 2stimmige Motetten, die in W 628 noch nicht vorkommen. (Über die Wichtigkeit dieser neuen Form sprach ich Kirch. Jahr. S. 86 und Sammelb. VII, 518.) Und zwar läßt nach ihrer Beschreibung Madrid meist den Tenor fort, ebenso wie W 628, so daß Sie alle diese Werke, falls es 3stimmige Motetten sind, für „Conductus duplex", falls es zweistimmige Motetten sind, für „Conductus simplex" halten. Durchaus mit Unrecht. Denn der Tenor ist für die Ausführung als selbstverständlich hinzuzufügen. (Über dieses Fehlen des Tenor in W 628 sprach ich Sammelb. VII, 517 unten.)

Andererseits erwähnen Sie, daß Madrid für einige Motetten den Tenor, allerdings unbezeichnet bringt; doch ist für die letzte „unleserliche" Partie der Handschrift auch aus Ihrer Beschreibung noch keine volle Klarheit zu gewinnen. Nach *Serena* erwähnen Sie ein „fragment noté sine littera". Ich vermute, daß das der zu dieser Motette gehörige Tenor *Manere* ist. (Anfang:  und mit ternarie fortfahrend, eventuelle Varianten für die erste Gruppe oder  , für die zweite Gruppe  .)

Also, gleichgültig ob der Tenor zugeschrieben ist oder fehlt, Motetten bleiben Motetten. Und so sind sämtliche „Conductus simplex" Ihrer Beschreibung mit Ausnahme von *Gratuletur populus*, das thatsächlich ein Conductus ist (und eventuell von *Ad coeli*, das mir sonst nicht bekannt ist), zu streichen und als Oberstimmen 2stimmiger Motetten, die beiden letzten *O quam* und *Ypocrite* als die 2 Oberstimmen einer 3stimmigen Motette, (über die ich Sammelb. VII, 521 und 525 f ausführlicher sprach), zu bezeichnen. Und aus den „Conductus duplex" = Gruppen sind eine Anzahl von Motetten auszusondern mit der Bezeichnung: die beiden Oberstimmen 3stimmiger Motetten, eventuell, wenn meine Vermutung richtig ist, *Serena* mit Tenor.

Meine Feststellungen im Kirch. Jahrb. sind also bis auf die äußerliche Signatur der Handschrift sämtlich zutreffend; ich wüßte nicht, auch nach ihrer Beschreibung, was ich daran zu ändern hätte.

Sie erwähnen nun S. 339 kurz auch die Beschreibung von Riaño und Dreves, aber nicht, ohne durch Verschweigen wesentlicher Dinge beiden Forschern Unrecht zu thun. Denn beide geben viel mehr, als aus Ihren Bemerkungen zu schließen ist. Schon Riaño gab durch den Facsimile-Anfang von *Gaude* eine wichtige Probe der Art der Aufzeichnung des Codex. Dreves giebt ebenfalls außer seinen Textdrucken zwei Musikproben der Handschrift, 21, 209 den 3stimmigen Schluß von *Tu deitati* (Ihr Facsimile S. 345) und 20, 248 *Gratuletur* (Ihr Facsimile S. 351). Ferner nennt er 77 Anfänge lateinischer Lieder. Und ein Vergleich Ihrer Beschreibung mit der Liste bei Dreves belehrt mich, daß außer drei Texten am Anfang und den schlecht leserlichen Texten am Schluß, aus denen Dreves leider auch *Ypocrite* (cf. oben) nicht erwähnte, Dreves nur *Salve sancta* und *Transgressus legem* ausließ.

Denn der übrige Inhalt des Codex, den Sie zum ersten Mal erwähnen, die drei 4stimmigen Organa und die beiden 2stimmigen liturgischen Stücke *Ave Maria* und *Pater noster,* hatte für Band 20/21 von Dreves kein Interesse. Ihre Beschreibung kommt also für die Conducte und Motetten nur wenig über Dreves hinaus. Zwei Fehler von Dreves finden sich auch bei Ihnen, da auch Sie die Textfortsetzungen *In Egipto* und *Mors et Christus* als besondere Texte aufführen. (Auch *Ostendent* ist nur Fortsetzung von *Magnificat.*) Da mir scheint, daß Sie mit Ihren langen Textanfängen meist nur Chevalier's Angaben abdrucken, erfahren wir auch von Ihnen die Madrider Lesarten nur ausnahmsweise, wie z. B. bei *Ecclesie vox hodie.*

Für *Actor vite* und *Ala bovi* bemerken Sie „manque dans le Repertorium Hymnologicum"; Chevalier hat sie aber mit kleiner Variante des Anfangs als Nr. 1442 *(Auctor)* und 22873 *(Alpha).* – *Isayas cecinit* bezeichnen Sie als „fragment de la prose *Letabundus*"; das ist nicht zutreffend, da es ein ganz selbständiges Gedicht ist, das nur im Anfang an v. 9 des *Letabundus* erinnert, Sie verwechseln Ch 9119 mit Ch 28333. – Bei *Ave Maria* schreiben Sie: „Ch. ?"; da es jedenfalls nur der liturgische *Ave-Maria*-Text ist, der ebenso wie *Pater noster* 2stimmig in W 628, Florenz und W 1099 in ähnlicher Umgebung wie in Madrid steht, gehört er nicht zu den Texten, die Chevalier verzeichnet. – Dagegen wird *Ave maris stella* Ch. 1901 sein, da dies in W 628 und Flor. in ähnlicher Umgebung mehrstimmig vorkommt, ist Ihnen die Madrider Textfortsetzung nicht bekannt? – *Salve sancta parens* identifizieren Sie mit Ch 18197, ist das sicher oder Ihre Vermutung? Die 2stimmige Komposition eines Sedulius-Textes wie Ch 18197 wäre ein Unicum. – Und warum machen Sie zu *Salve sancta parens* S 344 keine näheren Angaben? Auch die Identifizierung von *Mater patris et filia* mit Ch 11349 halte ich für unsicher, solange nicht die Textfortsetzung der Madrider Komposition bekannt ist. – Bei den von Chevalier doppelt genannten Texten nennen Sie stets nur eine Nummer, obwohl für *Beate* neben 2358 auch 11167 und für *Puer* neben 15789 auch 32014 von Wichtigkeit ist. – Bei den Conducten, die in den anderen Handschriften den Anfang 3stimmig, die Fortsetzung 2stimmig haben und die in Madrid nach Ihrer Angabe ganz 2stimmig sind, geben Sie außer bei *Ortu,* das nur in Florenz so differenziert ist, in W 628 und W 1099 ebenso wie in Madrid durchweg 2stimmig erscheint, bei *Naturas, Relegentur* und *Transgressus* Strophe 1, bei *Salvatoris* Strophe 2 als Anfang an. Ist das thatsächlich zutreffend oder ist auch im letzten Fall nach dem Rundreim *Salvatoris hodie* . . . Strophe 1: *Ecce nomen* (Ch. 17818) statt Strophe 2: *Novus Adam* (Dreves 20, 132) zu lesen? – Leider bemerken auch Sie nirgends etwas Näheres über die von den andern Handschriften abweichende Gestalt einer großen Anzahl von Conductus in Madrid, die höchst auffällig ist, worauf ich aber hier nicht näher eingehen will. – Wenn Sie sagen, daß Chevalier „l'indication des manuscrits et des éditions" giebt, so ist das doch nur cum grano salis zu verstehen; er giebt die zur Orientierung nötigen Handschriften und Ausgaben, also eine vortreffliche systematische Auswahl, deren Angaben der Benutzer nachgehen muß; er giebt aber nicht „die" Handschriften und „die" Ausgaben.

Die ersten drei von Ihnen erwähnten Stücke sind folgende:

1) *Ne gravi* . . . = 2stimmige Motette W 1099, f 157′: *De gravi seminio, quod pater colonis* (so notierte ich in Wolfenbüttel).

2) . . . *nullique cede. Non permittat* = Ende von Strophe 7 und Anfang von Strophe 8 des bekannten Stephansliedes *De Stephani roseo sanguine* (Ch 4258). Bei Dreves 21, 196 fehlt gerade die 7. Strophe, beginnend: *Spera crede,* endend: *nullique cede;* in anderen Drucken, z. B. Wackernagel, Dtsch. Kirchenlied I N⁰ 260 S. 160 f oder Mone, Hymnen III S. 511, ist der Text vollständig.

3) *Adesse festina,* von Flacius gedruckt, steht auch in W 1099, f 170; und zwar ebenfalls *De Stephani* benachbart, das W 1099 f 168′ steht.

Die Motette *O filia puerpera* ist auch in London Brit. Mus. add. 30091 erhalten, wo, ähnlich Madrid, einige Seiten vorher auch die Motette *O quam sancta* steht (Romania VII, 101 f).

Von den 4stimmigen Organa sagen Sie, Florenz und Madrid seien „les seuls" „jusqu' à présent", die Sie aufbewahrten. Aber auch W 628 und 1099 enthalten sie, wenn auch nicht ganz vollständig, da beide Handschriften am Anfang etwas defect sind. Vom *Mors* – Melisma erwähnte ich dies Sammelb. V, S. 196, von *Viderunt* ib. S. 197. In beiden Handschriften ist die Folge wie in Florenz und Madrid: 1) das Weihnachts-Graduale *Viderunt* mit seinem Versus *Notum fecit,* 2) das Stephans-Graduale *Sederunt* mit seinem Versus *Adiuva* und 3) das Melisma *Mors* aus dem *Alleluia Christus resurgens* der Osterzeit. Es sind also nur drei, nicht fünf Werke. Warum in den Gradualien nicht die ganzen Melodien mehrstimmig komponiert wurden, sondern die Schlüsse einstimmig blieben, in mehrstimmigen Kompositionen also nicht mitgeschrieben wurden, habe ich u. a. Kirch. Jahrb. S. 5 ausgeführt.

Sie glauben, daß Perotin, der nachweislich 2 dieser Quadrupla komponierte, „du milieu du 12. siècle" lebte und Philipp de Grève, der auch in Madrid vertreten ist (*Dic Christi veritas* ist höchst wahrscheinlich von ihm, wie Dreves 21, 126 richtig bemerkt; 20, 31 schreibt ihm Dreves auch *Consequens* zu, wofür eine äußere Bestätigung freilich noch fehlt), „vers le milieu du 13. siècle". Beide Ansätze scheinen mir falsch. Grève starb 1237, seine Blüte fällt wohl schon vor 1200. Bekannte historische Texte von ihm beziehen sich ja auf Innocenz III: *Pater sancte dictus Lotharius* und auf Otto IV: *Rex et sacerdos prefuit* (ein anderer: *Beata nobis gaudia* 1223 auf Ludwig's VIII Regierungsantritt). Grève ist von Ihnen also ein Menschenalter zu spät angesetzt, – Perotin umgekehrt etwa ein halbes Jahrhundert zu früh. Perotin war Grèves Zeitgenosse, wie schon aus dem Umstand hervorgeht, daß unter den vier vom Anonymus IV Couss. Script. I, 342 genannten Perotinischen Conductus-Kompositionen sich ein Text von Grève findet: *Beata viscera* (Ch. 2356), ein Werk, das sehr oft mit der einstimmigen Melodie erhalten ist (z. B. in Florenz f 422, W 1099 f 156′, St. Gall. 383 u.s.f.), für das durch die für Grèves Texte so wichtige Handschrift Darmstadt 2777 Grève als Dichter des Textes feststeht (Romanische Forschungen VI, 452).

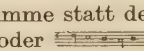
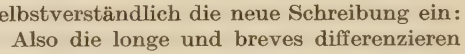
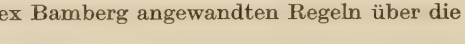
Auch die Entwicklung der mehrstimmigen Musik im 12. Jahrhundert erlaubt meines Erachtens durchaus nicht, Perotin schon etwa um 1150 anzusetzen; seine Blüte kann erst um 1200 fallen.

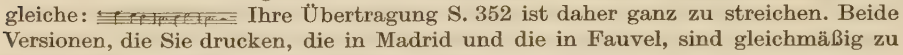
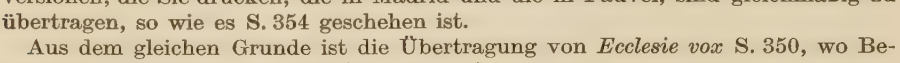
Zum Schluß erlaube ich mir zu Ihren Musikbeispielen einige Bemerkungen.

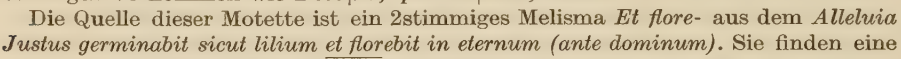
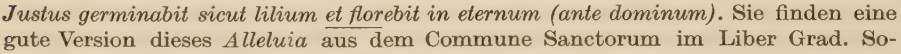
Neben 2 vorzüglich gelungenen Übertragungen von *noluit* und dem 2. *Ad solitum vomitum* bringen Sie leider auch zwei durchaus verfehlte. *Ecclesie vox hodie* und das 1. *Ad solitum.* Aus den beiden letztgenannten Beispielen ist zu schließen, daß Sie immer noch nicht davon überzeugt sind, daß die ältere Quadratnotenschrift, die die Mensurzeichen (Unterschied von longa, brevis und semibrevis, Unterschied der proprietatis und der perfectio und imperfectio in den Ligaturen u.s.f.) noch nicht kennt, zunächst für alle Motetten trotzdem ebenso mensural zu übertragen ist wie die spätere Mensural-Notation.

Liegt Ihnen z. B. *Ad solitum* in der älteren Notation vor: so übertragen Sie: ; liegt es Ihnen in der späteren vor: , schreiben Sie richtig: . Und doch ist beides identisch und auf gleiche Weise zu übertragen, eben wie das zweite Mal.

Ich habe an der von Ihnen zitierten Stelle (Sammelb. VI, 609) nicht bloß den im Roman de Fauvel unbezeichneten Tenor dieser Motette als *Reg(nat)* identifiziert, sondern vor allem als Quelle der ganzen 2stimmigen Motette das Melisma *Reg,* Florenz f 167 Zeile 11 ff nachgewiesen. Es ist ursprünglich ein Einsatzstück in das *Alleluia Hodie Maria virgo celos ascendit, gaudete quia cum Christo regnat (in eternum).* Als Melisma ist es natürlich in Ligaturen, die den Modus deutlich anzeigen, geschrieben, nämlich u.s.f. (darunter als Unterstimme der Tenor), mit der bekannten Freiheit der Ligaturen des 3. Modus, in dem als erstes Glied der einzelnen Gruppen gleichbedeutend quaternaria oder simplex und ternaria stehen können. Es wird niemand daran zweifeln, daß dies folgendermaßen zu übertragen ist: u.s.f. und da die Motetten zunächst nichts anderes sind als syllabische Unterlegung von Texten, die auf diese rein melismatischen Melodien ge-

dichtet sind, also  u.s.f. (darunter der gleiche Tenor), so ist garnicht zu bezweifeln, daß damit keine Änderung des Rhythmus eintrat; sondern selbstverständlich blieb der Rhythmus auch in der Motette der gleiche, also  u.s.f. nicht u.s.f. oder ähnlich. Und wer den Rhythmus nicht schon am Metrum des Textes erkennt (der 3. modus ist gewöhnlich sehr leicht zu erkennen), der erkennt den Rhythmus mit voller Sicherheit am Tenor, der in allen diesen Entwicklungsphasen gleichbleibt  u.s.f.

Treffen wir dann diese Motette in späteren mensural geschriebenen Handschriften wieder, wie z. B. Bamberg (als 3stimmige Motette mit einem weiteren Text im Triplum) und Fauvel, wo nur ein Fauvel-Zusatz am Schluß dazu tritt, so tritt in der Motetus-Stimme statt der alten selbstverständlich die neue Schreibung ein:  u.s.f. oder  u.s.f. Also die longe und breves differenzieren sich auch in der Form; die Pausenlänge zeigt die Mensur an, 3 tempora = 3 spatia im Fauvel, = 4 spatia nach den im Codex Bamberg angewandten Regeln über die Pausenschreibung.

Aber die Bedeutung aller drei Formen  ist die gleiche:  Ihre Übertragung S. 352 ist daher ganz zu streichen. Beide Versionen, die Sie drucken, die in Madrid und die in Fauvel, sind gleichmäßig zu übertragen, so wie es S. 354 geschehen ist.

Aus dem gleichen Grunde ist die Übertragung von *Ecclesie vox* S. 350, wo Betonungen vorkommen wie *Devo|tio, spem ca|ritas,* falsch.

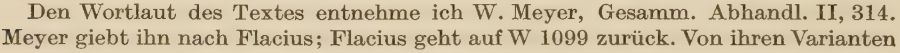
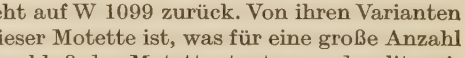
Die Quelle dieser Motette ist ein 2stimmiges Melisma *Et flore-* aus dem *Alleluia Justus germinabit sicut lilium et florebit in eternum (ante dominum).* Sie finden eine gute Version dieses *Alleluia* aus dem Commune Sanctorum im Liber Grad. Solesm.[2] [39] und [47] f. Und zwar steht dies 2stimmige Melisma *et flore-* in W 628 f 61′ (moderne Pagination f 53′) f. als Einsatzstück, das an Stelle der einfacheren Komposition dieser Partie im 2stimmigen *Alleluia Justus,* W 628 f 47, eingesetzt werden kann. In Florenz erscheint es gleich in die Hauptfassung des 2stimmigen *Alleluia Justus* f 140′ aufgenommen. (Auf diese fortschreitende Entwicklung der Komposition der liturgischen Organa, die ich an beiden Wolfenbütteler und der Florentiner Handschrift eingehend studierte, wies ich öffentlich bisher nur in einer kurzen Bemerkung in meiner Antrittsvorlesung S. 17, 1. Absatz, hin.)

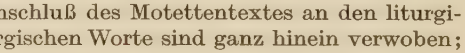
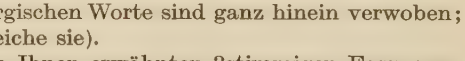
Ich erlaube mir eine Kopie dieses Melismas aus W 628 beizulegen (Beispiel II).

Aus dem Melisma wird nun die Motette *Ecclesie vox;* ich erlaube mir, eine korrekte Übertragung der Motette ebenfalls beizulegen (Beispiel I).

Den Wortlaut des Textes entnehme ich W. Meyer, Gesamm. Abhandl. II, 314. Meyer giebt ihn nach Flacius; Flacius geht auf W 1099 zurück. Von ihren Varianten merke ich nur die eine: *nuntiat* an. Bei dieser Motette ist, was für eine große Anzahl liturgischer Motetten typisch ist, der Anschluß des Motettentextes an den liturgischen Text so eng wie möglich. Die liturgischen Worte sind ganz hinein verwoben; Meyer druckt sie gesperrt (ich unterstreiche sie).

Die Motette ist außer den beiden von Ihnen erwähnten 3stimmigen Fassungen (2 Oberstimmen in Madrid und 2 Oberstimmen mit Tenor in Florenz f 396) auch in reduzierter 2stimmiger Fassung in W 1099 f 160 erhalten. (Auf die Bedeutung dieser Reduktionen in W 1099 wies ich Sammelb. VII, S. 520 oben, hin.)

Wortlaut und Schreibung ist überall identisch. Die Mittelstimme, der „Motetus", heißt überall  u.s.f., das Triplum in Madrid und Florenz  u.s.f. Der Rhythmus ergiebt sich

1) aus dem metrischen Bau des Textes  u.s.f. was beim Vortrag jedenfalls immer  u.s.f. betont wurde, mit dem beliebten rhythmischen Umschlag am gedehnt vorgetragenen Schluß (von Takt 42 an). Ich begnüge mich hier mit dieser kurzen Notiz; die Frage vom Verhältnis des musikalischen Rhythmus zum Textmetrum in den Motetten ist natürlich eine äußerst komplizierte und die Ergebnisse ihres Studiums sind von weittragenden Konsequenzen.

2) aus der Tenor-Schreibung: Ligaturen-Gruppen des 3. Modus.

3) aus der Melisma-Schreibung: ebenfalls Ligaturenfolgen des 3. Modus.

Der Tenor meiner Übertragung giebt also die Lesart W 628, mit der der Wortlaut des Tenors der Motette in Florenz und W 1099 identisch ist.

Der Motetus meiner Übertragung giebt den Wortlaut des Melismas W 628 mit den Varianten Ihres Druckes aus Madrid, die zum Teil direkte Verschlechterungen sind, wie ständiges ♭ statt Wechsel von ♮ und ♭ [z. B. Takt 9: Quinte E-♭ u.s.f.] Takt 38 G statt a und andere.

Das Triplum meiner Übertragung giebt den Wortlaut Ihres Drucks aus Madrid, der zur Konsonanz mehrfach die Lesarten des Madrider Motetus verlangt; einige auffällige Stellen habe ich mit sic? und ! bezeichnet. Die beiden ternarie Takt 27 und 39 sind „modal" aufzulösen (auf dieses wichtigste Gesetz der Übertragung der Ligaturen, Conjuncturen usw. der alten Notenschrift wies ich Sammelb. VI, 627 hin: „das Grundgesetz ihrer Übertragung" u.s.f.). Also, da sie einen $^6/_4$takt füllen und der modale Rhythmus des $^6/_4$takts im 3. Modus lautet, sind sie zu übertragen. Aus demselben Grunde lautet die Übertragung der binaria in Takt 12 , in Takt 30 . Die Übertragung der quinaria in W 628 Takt 19/20 ist , da die Stufenfolge der Modus-Auflösungen im 3. Modus folgende ist: u.s.f.

Im Motetus und Triplum habe ich die Ligaturen wie Sie durch Klammern bezeichnet ( ). Ich zähle aber dabei zu den Ligaturen selbstverständlich auch die Conjuncturen und die, wie ich sie nennen möchte, Appositionen, d. h. Gruppenbildungen, deren vollständige Ligierung durch Unisoni oder andere äußere Umstände nicht möglich ist, z. B. Tenor Takt 10/11: .

Daß der Tenor in Takt 2/3 die binaria G a von der simplex G durch einen Strich trennt, – es ist ein sogenannter Silbenstrich –, hat seinen Grund darin, daß mit G eine neue Textsilbe des Tenors einsetzt. In der Übertragung sind diese Silbenstriche nur durch ' über dem Liniensystem wiederzugeben. Da bei der Melodiewiederholung des Tenors Takt 23/24 der Text natürlich nicht mit wiederholt wird, tritt nunmehr dafür die modale Ligatur ein: (die Textunterlage der Silben *flo* und *re* differiert etwas von der Version des Liber Grad.).

Aus meinen eben entwickelten Ansichten über die Übertragung der älteren Quadratnotation in mehrstimmigen Werken, speziell Motetten, können Sie nun leicht auch einen Schluß auf meinen Standpunkt in der Frage der Rhythmik der einstimmigen Lieder ziehen. Ich glaube, daß, wie es ausnahmslos in den Motetten der Fall ist, auch in den einstimmigen Liedern in weitem Umfang modale Rhythmik herrscht. Die wichtigsten Grundtypen sind die ersten 3 Modi:

1. modus oder oder auftaktig u.s.f.

2. modus , wobei die Senkung gern aufgelöst wird , oder 6/4 oder auftaktig u.s.f.

3. modus oder u.s.f.

Der 6 modus oder , der für die Motettentripla von besonderer Wichtigkeit ist, spielt in der einstimmigen Melodik allem Anschein nach eine nebensächliche Rolle.

Ich erinnere mich mit großem Vergnügen daran, wie Sie mich an dem Tage, an dem ich die Ehre hatte, Ihre persönliche Bekanntschaft zu machen (es war im Spätjahr 1900), auf die mensurale Schreibung französischer Lieder in der schönen Fauvel-Handschrift besonders aufmerksam machten. Seither veröffentlichten Sie selbst solche Schreibungen oder wenigstens Übergänge zu derartigen Schreibungen z. B. aus Cod. Paris. f. fr. 846 und 22543; und mir ist manches Entsprechende bekannt geworden. Ich glaube nur, daß auch bei diesen einstimmigen Melodien kein Rhythmuswechsel im 13. und beginnenden 14. Jahrhundert eintrat, ebensowenig wie das bei der Motette geschah, sondern daß nur die Schreibung wechselte: zuerst reine Quadratnotation ohne mensurale Formdifferenzierungen, später Mensuralnotation. Ich lehne zwar Riemann's $^4/_4$takt und Riemann's 4taktige Perioden ab, stehe aber, wie Sie sehen, dem Prinzip der Riemannschen Übertragungsart sehr nahe. Ich lese also, um ein Beispiel des 2. Modus zu geben, z. B. die von Ihnen Les plus anciens monuments S. 12 angezogene Pastourelle, in folgendem Rhythmus . Man wirft vom modernen Standpunkt aus (mit

Recht) diesem wenig abwechslungsreichen fortgesetzten Tripelrhythmus in den Formen des 1. bis 3. Modus fast unerträgliche Monotonie vor. Das 13. Jahrhundert muß aber darin anders empfunden haben; denn in der französischen Motette dieser Zeit herrscht dieser Tripelrhythmus thatsächlich absolut. Und wo wir einmal genau mensurierte einstimmige Melodien dieser Zeit finden, sie mögen Gattungen angehören, welchen sie wollen, da herrscht, so viel mir bekannt, der Tripelrhythmus. So glaube ich, daß es der Tripelrhythmus war, der bei aller als selbstverständlich anzuerkennenden rhythmischen Freiheit des Vortrags auch der einstimmigen Melodik dieser Zeit als rhythmisches Hauptfundament zugrunde lag, wenn uns auch die Notenschrift für lange Zeitstrecken keine Gewißheit darüber verschafft, – daß also auch die in der alten unmensurierten Quadrat-Notation aufgezeichneten einstimmigen Werke ebenso wie die in gleicher Weise notierten mehrstimmigen Werke, mensural im Tripelrhythmus gesungen wurden und demgemäß von uns mensural im Tripelrhythmus zu übertragen sind.

Mit dem Ausdruck meiner vorzüglichen Hochachtung

Friedrich Ludwig.

Jugendjahre und Lehrer Rogier Michaels

von

HELLMUT FEDERHOFER

Die frühesten aktenmäßigen Belege über Rogier Michael stammen nach den Forschungen von Otto und Reinhard Kade aus dem Jahre 1574. Rogier Michael war bis dahin Tenorist (nicht Altist) in der 1574 aufgelösten markgräflichen Hofkapelle Georg Friedrichs in Onolzbach (Ansbach) gewesen, von wo er im folgenden Jahre zunächst ebenfalls als Tenorist an die kursächsische Hofkapelle nach Dresden kam [1]. Sein weiterer Lebenslauf ist einigermaßen bekannt. Daß er ein gebürtiger Niederländer war, sagt Johann Andreas Gleich [2], und da er sich selbst als „Rogier Michel von Bergen" bezeichnet [3], so wird sein Geburtsort wohl Mons gewesen sein, woher bekanntlich auch Orlando di Lasso stammte. Wo aber verbrachte Michael seine Jugendzeit, und wer waren seine Lehrer? J. Frank bedauert, daß eine Umfrage bei etwa 50 Bibliotheken und Privatpersonen nichts ans Licht gebracht hätte, was über die Mitteilungen der beiden Kade hinaus für die Biographie Michaels von Bedeutung gewesen wäre, so daß vor allem „genauere Daten über den Ausbildungsgang Michaels" fehlen [4]. Allerdings hat es Frank verabsäumt, die von A. Smijers mitgeteilten Namensver-

---

[1] O. Kade, *Rogier Michael*, MfM II, 1870, S. 3 ff.; R. Kade, *Der Dresdener Kapellmeister Rogier Michael*, VfMw V, 1889, S. 272 ff.

[2] J. A. Gleich, *Annales ecclesiastici oder gründliche Nachrichten der Reformations-Historie, Chur-Sächs. Albertinischer Linie . . .*, Dresden u. Leipzig 1730, Cap. X, S. 94/95: „Von denen bey der Churfl. Schloß-Capelle aufwartenden Persohnen . . . Der vierdte Capell-Meister war Johann Baptista Pinellus, abermahl ein Italiäner, welcher ohngefahr drey Viertel Jahr nach Scandelli Tod anhero kommen, und seinen Dienst angetreten. Wurde aber desselben, wegen seiner üblen Aufführung, entsetzet, ist wieder gen Prag gezogen, und daselbst gestorben. Ihm folgte ein Teutscher, Georg Förster, ist von Annaberg, daselbst er Cantor gewesen, nach Hoffe in die Capelle, anfänglich nur zu einem Sänger beruffen worden, hat hernach in die 4. Jahr als Capell-Meister, die Music dirigiret, und ist Anno 1587, den 16. Octobris gestorben. Diesem succedirte Rogerius Michael, ausm Niederlanden bürtig, und wurde Anno 1587, den 12. Decembris zum Capell-Meister verordnet."

[3] R. Kade, a. a. O., S. 275 f.

[4] J. Frank, *Die Introitus-Kompositionen von Rogier Michael*, Gießen 1937, S. 2. Der Originaltitel des betreffenden Werkes von R. Michael lautet: *Introitus Dominicorum dierum ac praecipuorum festorum, in electoratus Saxonici ecclesijs vsitatissimorum, iuxta seriem totius anni, ad modum sacrarum cantionum, quas vulgo motetas vocant, quinque vocibus musicis numeris inclusis a Rogerio Michaele, eiusdem*

zeichnisse der kaiserlichen Hofkapelle[1] zu prüfen, was schon deshalb naheliegend gewesen wäre, weil in der Einladungsschrift zu den Begräbnisfeierlichkeiten des Thomaskantors zu Leipzig, Tobias Michael, als Vater von Rogier Michael ein gewisser Simon Michaelis rühmlich als Musicus und Mechanicus Kaiser Ferdinands I. genannt wird[2]. Nun kommt, wie H. Osthoff bereits festgestellt hat, zwar nicht unter den Hofmusikern Ferdinands I., wohl aber unter jenen seines Nachfolgers, Maximilians II., ein Tenorist dieses Namens bis 1566 vor[3], der mit dem genannten identisch sein dürfte und bereits in dessen Prager Hofstaat von 1560, jedoch noch nicht in jenem von 1554 aufscheint[4]. Simon Michaelis starb 1566 oder 1567, und seine Witwe Adriane erhielt 1570 in „erwegung gedachts ires hauswirts . . . bey funfzehen jar lanng fleissigen gehorsamen bewisnen diennste" eine Gratifikation[5]. Nach alledem möchte man vermuten, daß Rogier Michael bereits in frühester Kindheit nach Prag gekommen ist, wofür Beweise jedoch vorläufig fehlen. Dagegen scheint, was Frank ebenfalls entgangen ist, unter den zahlreichen Kapellknaben der Wiener Hofkapelle Ferdinands I. ein „Roger Michael" auf, der fraglos der Sohn jenes Simon Michaelis war und mit unserem Meister identisch ist. Er gehörte der Wiener Hofkapelle bis 1564 als Kapellknabe an und wurde dann wegen des im selben Jahre erfolgten Ablebens Kaiser Ferdinands I. samt den übrigen Kapellmitgliedern abgedankt[6].

Ein Fund im Landesregierungsarchiv Graz (Steiermark) gestattet es, sein Schicksal weiter zu verfolgen. Sein Name erscheint in einer Zahlungsanweisung Erzherzog Karls II. vom 30. Juli 1569, in der er zusammen mit einem Walter (Balthasar) Voes als Kapellknabe der Grazer Hofkapelle genannt wird. Beiden wird wegen Mutieren ihrer Stimmen das übliche dreijährige Stipendium gewährt. Das Original hat folgenden Wortlaut: „An Hof Pheningmaister, Rogerio Michaeln vnd Balthero Voes Capelnkhnaben so Ire Voces mutiert, Ir stipendium gelt zuraichen. Carl. – Vnser gnediger beuelch ist an dich, das du vnsern beeden Capelnknaben Rogerio Micheln vnd Walthero Voes, die anÿezo

---

chori musici praefecto. Tribus tamen exceptis, antea ab excellentibus musicis compositis, quorum nomina asscripta inueniuntur. Lipsiae 1603. Die drei Komponisten, von denen Michael je einen Introitus in sein Werk aufnahm, sind Andrea Gabrieli, Orlando di Lasso und Annibale Padovano.

[1] A. Smijers, *Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619,* Studien zur Musikwissenschaft, H. 6–9, 1919–22.

[2] „Avum paternum Dm. Simonem Michaelis Divi Ferdinandi I. Romanorum Imperatoris semper Augusti Musicum et mechanicum insignem coluit"; O. Kade, a. a. O., S. 4.

[3] H. Osthoff, *Die Niederländer und das deutsche Lied (1400–1640),* Berlin 1938, S. 448; ferner L. v. Köchel, *Die kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543 bis 1867,* Wien 1869, S. 47, und A. Smijers, a. a. O., H. 6, S. 145.

[4] H. Federhofer, *Etats de la chapelle musicale de Charles-Quint et de Maximilien,* Revue belge de musicologie IV, 1950, S. 180 u. Anm. 10.

[5] A. Smijers, a. a. O., H. 9, S. 46/47.

[6] A. Smijers, a. a. O., H. 6, S. 144.

Ire stimen mutiert, das gewändlich stipendium, wie es mit andern bishero im gebrauch erhalten worden, als nemblich die nechst nacheinander folgunde drey Jar, Ir jeden des Jars, vierundzwainzig gulden raichen wällest, die sollen dir hierauf . . . passiert werden. . . . In Indern Eisenärzt [= Eisenerz in Obersteiermark], den dreissigisten Julÿ A[nn]o Neünundsechzigisten"[1].

Rogier Michael gelangte also als Kapellknabe von der Wiener an die Grazer Hofkapelle. Das ist kein Zufall, denn Erzherzog Karl II., der nach dem letzten Willen seines Vaters, Kaiser Ferdinands I., im Jahre 1564 die Regierung Innerösterreichs (Steiermark, Kärnten, Krain) angetreten hatte, errichtete in seiner Residenzstadt Graz einen eigenen Hofstaat samt Hofkapelle, deren Grundbestand Kapellmitglieder der aufgelösten kaiserlichen Hofkapelle Ferdinands I. bildeten[2]. So lassen sich im Grazer Hofstaat von 1567[3], in dem die Kapellknaben leider nicht namentlich, sondern (wie zumeist) nur der Zahl nach – nämlich zehn – angeführt sind, von insgesamt 19 Mitgliedern nicht weniger als zehn an der ehemaligen Wiener Hofkapelle nachweisen, in der Hauptsache Niederländer, unter ihnen auch der erste Hofkapellmeister Erzherzog Karls und frühere Tenorist Ferdinands I., Johannes de Cleve[4]. Mit diesen zog Rogier Michael wohl schon 1564 oder 1565 nach Graz, da einerseits sein Name unter den Kapellknaben der kaiserlichen Hofkapelle Maximilians II. (1564–1576), des Nachfolgers Ferdinands I., nicht mehr aufscheint, obwohl Simon Michaelis dort, wie erwähnt, bis 1566 als Tenorist fungierte[5] und andererseits die Gewährung des üblichen dreijährigen Stipendiums auf einen entsprechend langen Aufenthalt in der Grazer Hofkapelle schließen läßt.

Sein Stimmwechsel läßt darauf schließen, daß er 1569 etwa 15 Jahre alt war. Man wird daher sein Geburtsjahr richtiger um 1554 ansetzen, statt wie bisher um 1550[6]. Es ist nunmehr sicher, daß er schon in frühester Jugend seine Heimat verließ und seine musikalische Ausbildung an der Wiener und anschließend an der Grazer Hofkapelle erhielt. An der Wiener Hofkapelle war von 1563–1564

---

[1] Graz, Landesregierungsarchiv, Hofkammer-Registratur 1569, Bd. 5 b, fol. 90. Voes wird auch in den Wiener Hofzahlamtsrechnungen von 1574, fol. 553 genannt: „Walthasern Voes, . . . Erzherzogen Carl zue Oessterreich etc. gewesten capellnsingerkhnaben . . . zwanzig gulden . . . in ansehung das er . . . ain componiertte meß . . . dediciert"; A. Smijers, a. a. O., H. 9, S. 75.

[2] H. Federhofer, *Die Grazer Hofmusikkapelle,* Neue Chronik zur Geschichte u. Volkskunde der innerösterreichischen Alpenländer, Nr. 15, Graz 1952, Beil. z. Südost-Tagespost, Nr. 121.

[3] B. A. Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst,* München 1912, S. 80.

[4] Es sind die Kapellsänger Bartlme Ferliz (Flerlitz), Johann Tibergen (Titringuen), Dionisi Fabri, Egidius von Amersporth (Amersfort), Hans von Roda (Rotta), genannt Cosin (Cusin), Jacob Herling, Johann Chaine, Thomas Reyer (Notist), Christoff Clarmann (Calcant). Über Johannes de Cleve vgl. den betreffenden Artikel von H. Osthoff in MGG.

[5] A. Smijers, a. a. O., H. 6, S. 145 f.

[6] Letztere Datierung geht auf die nicht stichhaltige Bemerkung von R. Kade (a. a. O., S. 276) zurück, daß „man unter 25 Jahren wohl keinen Tenoristen anstellte". 1575 wurde R. Michael bekanntlich Tenorist der Dresdner Hofkapelle.

Johann Castileti Hofkapellmeister und von 1556–1564 Johann Hauswirth Kapellknabenpräzeptor[1], der demnach sein eigentlicher Lehrer gewesen sein muß. Hauswirth stammte aus Burghausen in Bayern, gelangte 1564 ebenfalls an den Grazer Hof (als Kämmerer Erzherzog Karls), war dann Sekretär des obersteirischen Benediktinerstiftes St. Lambrecht und Präfekt der ausgedehnten Besitzungen dieses Klosters in Aflenz (ebenfalls Obersteiermark), wo er am 12. Januar 1578 im Alter von 58 Jahren starb. Sein Grabstein mit den obigen Angaben ist noch erhalten[2]. Als Komponist scheint er nicht hervorgetreten zu sein, doch widmete er 1574 dem Abt von St. Lambrecht, Johannes Trattner, und dem ganzen Konvent ein „Cancionale" mit vierstimmigen geistlichen Werken des Grazer Hofkapellmeisters Johannes de Cleve, mit dem er demnach wohl befreundet gewesen sein dürfte[3]. Beide Männer mußten sich ja schon von Wien her durch das gemeinsame Wirken an der kaiserlichen Hofkapelle kennen, und offenbar waren sie es, die Rogier Michael nach Graz mitgenommen hatten. Wer hier sein eigentlicher Präzeptor war, läßt sich nicht mehr feststellen. In dem Hofstaatsverzeichnis von 1567 heißt es nur „Capelnmaister Johann de Cleue sambt zehen singer knaben vnd derselben Preceptorn", ohne daß ihre Namen genannt wären[4]. Er dürfte wohl ein Kapellsänger gewesen sein, da auch im Hofstaatsverzeichnis von 1572 ein Tenorist, nämlich der im Thesaurus des Pietro Giovanelli mit acht Motetten vertretene Matthaeus Zaphelius („Matthias Zaphali") als Präzeptor genannt wird, der jedoch 1567 noch nicht der Grazer Hofkapelle angehörte[5]. Jedenfalls verbürgen schon die Namen Johann Castileti in Wien und Johannes de Cleve in Graz, daß Rogier Michael zunächst in spätniederländischer Tradition aufwuchs.

In Graz muß Rogier Michael jedoch schon bald mit einem prominenten Vertreter der venezianischen Schule, nämlich dem ehemaligen Organisten an San

[1] A. Smijers, a. a. O., H. 6, S. 142/143.

[2] Die Inschrift lautet: „Deo immortali sacrum Ioanni Hauswierd Purchusio Boio, Sacri Lat[eranensis] Palatii comiti potentiss[imo], primum Ferdinandi I. Rom. Imp. puero[rum] musices praeceptori, deinde sereniss[imi] Principis Caroli Archid. Austriae et inferioris eiusdem provinciarum Camerae, necnon celebri monasterio ad S. Lambertum a secretis, praepositurae tandem Aflentz praefecto vigilantiss[imo], viro eximio, cum doctrina tum morum probitate ornato et catholico, Anna coniunx maestiss[ima] marito desideratiss[imo] deque se plurib[us] nominib[us] opt[ime] merito poni curavit. Obiit pridie idos Jan[uarii] Anno MDLXXVIII aetatis vero suae LVIII". Freundliche Mitteilung von Herrn Doz. Dr. Othmar Wonisch OSB.

[3] Die Handschrift gelangte im Zuge der Säkularisation aus St. Lambrecht in die Universitätsbibliothek Graz (Ms. 20, alte Sign. 38/3 f°); vgl. A. Kern, *Die Handschriften der Universitätsbibliothek Graz,* Bd. I, Leipzig 1939, S. 7. In der Widmungsvorrede werden Johann Hertwig (Hartwig) als Chorleiter und Oswald Hofhaimer als Organist in St. Lambrecht genannt. Vgl. auch O. Wonisch, *Musikpflege im Stift St. Lambrecht* (*Aus dem Musikleben des Steirerlandes,* Graz 1924, S. 17).

[4] B. A. Wallner, a. a. O., S. 80.

[5] B. A. Wallner, a. a. O., S. 82, und R. Eitner, Quellenlexikon, Bd. X, S. 330. Er dürfte mit dem von A. Smijers (a. a. O., H. 6, S. 144) genannten Kapellknaben Ferdinands I. Mathias Zäpl (bis 1562) identisch sein.

Marco in Venedig, Annibale Padovano, in Berührung gekommen sein, den Erzherzog Karl bereits am 1. Juli 1565 mit dem ansehnlichen Gehalt von 25 Gulden nach Graz berufen hatte, um die Hofkapelle nach italienischem Vorbild umzugestalten[1]. Padovano brachte aus Italien Musiker und Instrumente mit, und allmählich verdrängten Italiener die anfänglich vorherrschenden Niederländer. Bereits im Hofstaatsverzeichnis von 1567 wird Padovano neben dem Kapellmeister Johannes de Cleve als „Obrister Musicus" genannt und, als de Cleve 1570 von seinem Amte zurücktrat, zu seinem Nachfolger bestimmt[2]. Von nun ab bekleideten ausschließlich Italiener das Grazer Hofkapellmeisteramt. Fragt man nun, wer für das Schaffen R. Michaels vorbildlich wurde, Johannes de Cleve (1529–1582) oder Annibale Padovano (1527–1575), so fällt die Antwort unbedenklich zugunsten des letzteren aus. R. Michaels großes Introituswerk von 1603 beweist, daß die Begegnung mit Annibale Padovano das für seinen künstlerischen Werdegang entscheidende Jugenderlebnis wurde. Je zwei inhaltlich korrespondierende Werkgruppen von Johannes de Cleve und Rogier Michael sind es, deren Vergleich nicht bloß den zeitlichen, sondern auch den inneren Abstand beider Meister voneinander belegen. Schon in der Gestaltung des Kantionalsatzes werden deutliche Unterschiede spürbar. Johannes de Cleve legt die zwanzig Kernweisen, die er für die 1569 und 1574 erschienene „Gesang-Postill" des Grazer Stadtpfarrers Andreas Gigler vierstimmig setzte – zehn davon stammen aus frühen protestantischen Quellen – nach alter Weise in den Tenor und umkleidet sie mit einem kunstvollen Satz[3]. In den 53 Choralbearbeitungen von Rogier Michael hingegen, die als zweiter Teil des offiziellen Dresdner Gesangbuchs von 1593 erschienen sind, liegt die Kernweise ausschließlich im Diskant. Allerdings vereinfacht Michael den Satz nicht so weitgehend wie Lucas

---

[1] H. Federhofer, *Zur Musikpflege der Jesuiten in Graz im 17. Jahrhundert,* Aus Archiv und Chronik, Jg. II, Graz 1949, S. 136, Anm. 17.

[2] B. A. Wallner, a. a. O., S. 80 ff.

[3] H. Osthoff, a. a. O., S. 326 ff. – H. J. Moser, *Johannes de Cleve als Setzer von zehn lutherischen Melodien,* Tijdschrift d. Vereeniging voor Nederl. Muziekgesch., Deel 16, 1940, S. 31 ff. – Die Gesangpostille ist weder als ein spezifisch evangelisches, noch spezifisch katholisches Gesangbuch zu bezeichnen, sondern entstammte jener ungeklärten Übergangszeit, in der einer eindeutigen konfessionellen Entscheidung noch aus dem Wege gegangen werden konnte. Andreas Gigler war verheiratet und bedachte in seinem Testament aus dem Jahre 1570 seine sechs Kinder mit einem Erbteil. Daß er stark zur Augsburger Konfession neigte, geht auch daraus hervor, daß er als Testamentsvollstrecker den Stadtschreiber Martin Pangriesser, einen evangelischen Parteigänger, bestimmte. Andrerseits brach er doch nicht offiziell mit dem alten Glauben und widmete die Gesangpostille dem Erzherzog Matthias. Vgl. F. Popelka, *Geschichte der Stadt Graz,* Bd. I, Graz 1928, S. 91/92, und das Vorwort von J. Schütz des Facsimiledruckes der Gesangpostille, Graz 1950. Unter den „erschröcklichen irrthumben in der Lehr" und „falschen Propheten", von denen Gigler in seiner Postille spricht (Gebet zum letzten Sonntag nach Trinitatis), können nur die auch in Steiermark auftretenden Wiedertäufer und andere Sekten gemeint sein, die von katholischer wie evangelischer Seite gleichermaßen verfolgt wurden.

Osiander. „Ansätze zur Imitation begegnen in einer ganzen Reihe von Liedern, wenn auch nicht in dem Ausmaß und in jener spezifisch niederländischen Manier wie in den . . . Kantionalsätzen Johann von Cleves“ [1]. Jene Bindung, die die gemeinsame Verwendung von Choralmelodien als Cantus firmi zwischen beiden Werkgruppen immerhin schafft, entfällt dagegen vollständig in einem zweiten Werkpaar beider Meister. Von Johannes de Cleve gibt es vierzehn von der Forschung bisher noch nicht berücksichtigte vierstimmig gesetzte Proprien für die hauptsächlichsten Feste des Kirchenjahres, die in Mensuralhandschriften steirischer Herkunft (darunter auch in jener von Hauswirdt dem Stift St. Lambrecht gewidmeten) zweifach überliefert sind und demnach wohl während seiner Grazer Tätigkeit (1564–1570) entstanden sein dürften [2]. Mehrstimmig behandelt sind nur Introitus, Alleluja und Communio. Es sind richtige Cantus firmus-Sätze. Stets dient die entsprechende Choralvorlage bei nur mäßiger Figurierung als Kernstimme – sie befindet sich gewöhnlich im Tenor –, die von den übrigen drei Stimmen in zumeist polyphon belebtem Satz kontrapunktiert wird. Die Bewegung verläuft gleichmäßig in Ganzen und Halben. Viertelnoten kommen nur im Durchgang vor oder dienen der Koloratur. Die auch in den Motetten de Cleves vorherrschende Vierstimmigkeit und das Hinneigen zu linearer Gestaltung verleihen dem Satz ein altertümliches Gepräge. Vergleicht man mit dieser Werkgruppe die große Sammlung fünfstimmiger Introitus von Rogier Michael, die 1603 im Druck erschien, so wird der gänzlich andere Standort beider Komponisten sofort klar. Von einer strengen Beibehaltung des Chorals ist keine Rede mehr, selbst Anklänge an ihn sind nur selten. Dagegen gewinnt der Satz einen ganz neuartigen subjektiven Rhythmus, indem motettische Teile im alten Tempo mit solchen in Halb- und Viertelnotenbewegung und liedhaften Episoden im Dreiertakt wechseln [3]. Diese de Cleve völlig fremde Kontrastbildung stammt aus dem Madrigal und wird bereits von Cyprian de Rore, aber auch von Annibale Padovano meisterlich gehandhabt, der sie zugleich auf die Motette überträgt. In den bewegteren Teilen liegt das Wort nicht mehr im gleichmäßig dahinströmenden Melos eingebettet, sondern schafft sich einen Deklamationsrhythmus, der zur Homophonie und melodischen Einfachheit drängt. Das Vorbild für diese kontrastreiche Gestaltung fand Rogier Michael nicht bei de Cleve, wohl aber bei Annibale Padovano, der die Technik des alten wie des neuen Stils getrennt, aber auch vereinigt zur Anwendung bringt. Während ihn seine beiden fünfstimmigen Magnificat, die nur in steirischen Mensuralhandschriften überliefert und sicher während seiner Grazer Anstellung (1565–1575) entstanden sind, noch wohl vertraut mit den Prinzipien altniederländischer Polyphonie zeigen – Kanon- und Cantus firmus Technik verbinden sich mit südlicher Form-

---

[1] H. Osthoff, a. a. O., S. 448 ff.

[2] Vgl. den bibliographischen Anhang meines Aufsatzes *Zur Neuausgabe der vierstimmigen A-cappella-Messe „Vous perdes temps“ von Johannes de Cleve,* Aus Archiv und Chronik, Jg. II, Graz 1949, S. 57 ff.

[3] J. Frank, *Die Introitus-Kompositionen von Rogier Michael,* Gießen 1937, S. 25 ff.

klarheit und klangvollem Satz[1] –, schreibt er andererseits schon für die 1568 stattgefundene Hochzeit Herzog Wilhelms von Bayern eine 24stimmige Prunkmesse[2], die mit der gleichstimmigen in der Mensuralhandschrift 16702 der Wiener Nationalbibliothek identisch sein dürfte und ein besonders frühes Glanzstück venezianischer Mehrchörigkeit ist. Das Kontrastprinzip ist am deutlichsten in seinen Madrigalen ausgeprägt, so z. B. in dem von Giacomo del Valle de Paz mitgeteilten „Lasso me"[3], läßt sich aber auch in seiner doppelchörigen Motette „Domine a lingua dolosa"[4], über die er eine gleichnamige Messe 1573 zu Venedig im Druck veröffentlichte, nachweisen. Bei den Worten „cantate et exultate" geht der Satz in doppelt so rasche Bewegung über. Dieselbe innige Bezugnahme auf den Text in Verbindung mit einem gesteigerten Ausdrucksbedürfnis ist für Rogier Michael ebenfalls charakteristisch. Auch er liebt Kontrastbildungen. Während die Anfangsabschnitte zumeist „motettisch" gesetzt sind, ist der weitere Verlauf in kleineren Notenwerten vielfach vom Wort und seiner Betonung abhängig, melodisch und harmonisch daher einfacher gestaltet. Daß Rogier Michael von venezianischen Vorbildern stark beeinflußt ist, steht außer Zweifel. Seine Anstellung an der Grazer Hofkapelle läßt nun erkennen, daß er durch Annibale Padovano, den er dort persönlich kennen lernte, am frühesten mit der venezianischen Kunst in Berührung kam und daß er diesem Meister entscheidende künstlerische Anregungen verdankte. Nunmehr wird auch verständlich, weshalb R. Michael die fünfstimmige, von Deklamationsrhythmik beherrschte Motette „In voluntate" von Padovano als 50. Introitus (Dom. XXI post Trin., Esther 13, 9–11)[5] in sein großes, 52 Introitus umfassendes Werk von 1603 aufnahm, wofür bisher keine Begründung beigebracht werden konnte. Aus seinem persönlichen Verhältnis zu Padovano können wir nun schließen, daß er damit eine Dankesschuld seinem einstigen Vorgesetzten und Lehrmeister abstattete.

Fragen wir nun, wohin sich R. Michael nach dem Mutieren seiner Stimme im Jahre 1569 wandte, so lassen uns leider die archivalischen Quellen im Stich. Daß er in Graz geblieben und dort weiterstudiert hätte, ist kaum anzunehmen, da erst 1573 das Jesuitengymnasium und 1574 die protestantische Stiftsschule eröffnet wurde, während vordem nur kleinere Schulen in Graz bestanden[6]. Auch wäre er, sollte er in Graz geblieben sein, wohl wieder in die Grazer Hofkapelle als Sänger aufgenommen worden, in der er jedoch nach 1569 nicht mehr nachweisbar ist. Bei der Beantwortung dieser Frage wird man daher mangels anderer Quellen die Aufmerksamkeit auf folgenden Umstand lenken müssen. Außer Padovano sind noch zwei weitere Meister, Andrea Gabrieli und Orlando di Lasso,

---

[1] Sparten im musikwissenschaftlichen Institut der Universität Graz.

[2] B. A. Wallner, a. a. O., S. 78, nach Troiano, *Discorsi*, S. 183.

[3] Giacomo del Valle de Paz, *Annibale Padovano*, Torino 1933, S. 94 ff.

[4] Wie Anm. 1. [5] J. Frank, a. a. O., S. 7.

[6] R. Peinlich, *Zur Geschichte des Gymnasiums in Graz*, Jahresbericht des k. k. Ober-Gymnasiums zu Graz 1866, S. 9, und 1869 (zweite Periode), S. 8.

mit je einem Introitus in obiger Sammlung vertreten. Nr. 16 (Laetare, Dom. Laetare, Jesai. 66, 10–11) stammt von Andrea Gabrieli und Nr. 49 (Omnia quae fecisti, Dom. XX post. Trin., Dan. 3, 31, 29–30, 43, 42) von Orlando di Lasso[1]. Offenbar wollte Michael durch deren Aufnahme seine Verehrung und vielleicht seinen Dank diesen Meistern gegenüber zum Ausdruck bringen, denn es wäre ihm sicher leicht gewesen, die drei Introitus ebenso wie die anderen neunundvierzig selbst zu komponieren. Beweise von Verehrung und Abstattung von Dankesschuld durch Aufnahme von Werken eines oder mehrerer Komponisten in eine eigene Publikation lassen sich mehrfach nachweisen und dürften sicher geeignet sein, manche bisher unbekannte Zusammenhänge aufzudecken[2]. Als Sammelwerk im Sinne der damaligen Zeit läßt sich Rogier Michaels Druck ja keineswegs ansprechen. Es wäre daher wohl denkbar, daß er sich unter dem Einflusse von Annibale Padovano zu Andrea Gabrieli nach Venedig begeben hat, um den neuen Stil an Ort und Stelle kennenzulernen und in dankbarer Gesinnung ein Werk dieses Meisters später veröffentlichte. Andrea Gabrieli war am Grazer Hofe nicht unbekannt. Seine Beziehungen zu Erzherzog Karl datieren spätestens seit Mai oder Juni 1569, als dieser auf der Rückreise von Madrid Venedig berührte, wo ihm Andrea Gabrieli zum Empfang ein achtstimmiges, von A. Einstein in DTÖ 77 veröffentlichtes Festmadrigal komponierte, das in seinem „2. libro di Madrigali" von 1570 und ebenso in der zweiten Auflage dieses Werkes von 1572 gedruckt steht[3]. Im Zusammenhang mit dem Grazer Hof wird sein Name neuerlich 1573 genannt, als der erzherzogliche Geschäftsträger in Venedig beauftragt wird, ihm sowie dem Kapellmeister von San Marco, Gioseffo Zarlino und Annibale Padovano größere Beträge auszuhändigen: „An Oratorn zu Venedig, das Er etlichen Musicis vnnd dem Capellmaister gelt gebe vnnd fürderung tue. Carl. – Wir begern hiemit an dich ganz gnediglich, Woferr du voriger vnnser verordnung nach, dem Andrea Gabrieli Organisten bey Sant Marx, die fünfzig Cronen noch nit gegeben, das du es ehist thuen, vnd lenger nit verziehen wellest. Für Ains. – Zum Andern dem Capelmaister Scherlino [Zarlino] gleichfahls fünfundzwanzig Cronen. – Vnd nachdem wir zum dritten dem Hannibal der Fleutten halben, so wir vor diser Zeit bestelt, hanndlung furzunemen beuolhen, Inmassen du solches von Ime vernemben wierdest, So wellest Ime alle guete befurderung darunder erzaigen. – Weill auch Er Hannibal zum vierten, bevelch von vns empfangen vns ain, zwen oder drey Singer zu-

---

[1] J. Frank, a. a. O., S. 7.

[2] So nahm z. B. der Grazer Hofkaplan und spätere Hofkapellmeister und Elemosinarus Pietro Antonio Bianco in sein 1582 gedrucktes *primo libro de Madrigali a 4 voci* das zweiteilige Madrigal *Poiche ti piace amore* von Pietro Ragno (Araneus) auf, der ebenfalls Hofkaplan in Graz und sein Vorgänger als Elemosinarus war.

[3] A. Einstein, *Italienische Musik und italienische Musiker am Kaiserhof und an den erzherzoglichen Höfen in Innsbruck und Graz,* Studien z. Musikwissenschaft, Bd. XXI, 1934, S. 12.

bekhumen, Woferr Er nun gelts darzue bedürffen wierdet, so wellest Ime ain zimblichs furstreckhen . . . Pettau, den funfzehenden Januarij, Anno im dreyundsibenzigisten"[1].

Der Aufenthalt Michaels in Venedig könnte allerdings höchstens zwei Jahre gedauert haben, denn bereits 1571 bewarb er sich um eine Kapellsingerstelle an der Wiener Hofkapelle: „Rogiero Michel, wellicher yezo bey der Kay. Mt. umb ain capelsingerplaz angehalten, . . . weil . . . derzeit mit dergleichen personen genuegsamblich versechen . . . zehen gulden"[2]. Er fand also dort kein Unterkommen und wurde nur mit einem Gnadengeld bedacht. Wohin er sich daraufhin wandte, ist ungewiß. Ob die Aufnahme eines Werkes von Orlando di Lasso in seine Introitussammlung bloß ein Kompliment vor seinem großen Landsmann war – beide stammten bekanntlich aus derselben Stadt – wissen wir nicht. In der Münchner Hofkapelle läßt er sich jedenfalls nicht nachweisen[3]. Immerhin wäre es möglich, daß ihn Lasso, der zum Grazer Hof in sehr naher Beziehung stand, an den Kapellmeister des Ansbacher Hofes, Jacob Meiland, der 1570 in München weilte[4], empfahl. Jacob Meiland, dessen Werke ebenfalls starke venezianische Einflüsse zeigen, wenn auch sein Italien-Aufenthalt ungewiß ist[5], war um etwa zehn Jahre älter als Rogier Michael. Unter Meiland und seinem Vizekapellmeister Friedrich Lindner gehörte Rogier Michael von etwa 1572–1574 als Tenorist der Ansbacher Hofkapelle an. Doch erst mit seiner Berufung an die Dresdener Hofkapelle, deren Leitung er nach dem Tode Georg Forsters am 12. Dezember 1587 übernahm[6], begann sein eigentlicher Aufstieg.

Wenn auch dank der Beziehungen zwischen den Höfen zahlreiche Aufstiegsmöglichkeiten für tüchtige Kapellmitglieder bestanden, so muß doch der Entwicklungsgang Rogier Michaels als einmalig bezeichnet werden. Man bedenke: ein Kapellknabe des streng katholischen Grazer Hofes, von dem aus der entscheidende Schlag gegen die Reformation erfolgte, erlangte die angesehenste Hofkapellmeisterstelle, die das protestantische Deutschland zu vergeben hatte, wird Vorgänger von Heinrich Schütz und Lehrer des Thomaskantors Johann Hermann Schein! Hier erhebt sich sogleich die Frage, seit wann war R. Michael Protestant? Sicher war er es noch nicht an der Wiener und Grazer Hofkapelle. Sein Präzeptor Johannes Hauswirdt starb als Beamter des Benediktinerstiftes St. Lambrecht und war demnach katholisch, ebenso Johannes de Cleve, den H. Kretzschmar als Meister der Heiligenmotette bezeichnet und der zuletzt ohne Amt in Augsburg lebte und Lehrer des dortigen katholischen Domkapell-

---

[1] Graz, Landesregierungsarchiv, Hofkammer-Registratur 1573, Bd. VIIc, fol. 2v.

[2] A. Smijers, a. a. O., H. 9, S. 47.

[3] A. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso*, III, 1, Leipzig 1895.

[4] R. Oppel, *Jacob Meiland 1542–1577*, Pfungstadt 1911, S. 12.

[5] F. J. Lipowsky teilt ihn in seinem Baierischen Musik-Lexicon, München 1811, doch ohne Quellenangabe, mit.

[6] Über seinen weiteren Lebenslauf vgl. R. Kade, a. a. O.

meisters Bernhard Klingenstein war, und bei Annibale Padovano kann als Italiener über seine Glaubenszugehörigkeit kein Zweifel bestehen[1]. Allem Anschein nach hat Rogier Michael seinen Übertritt erst zur Zeit seiner Anstellung am Ansbacher Hof vollzogen, der die Einführung der Reformation eifrig betrieb. Sein Übertritt hinderte ihn jedoch nicht an der Aufnahme jener drei bereits genannten Motetten katholischer Meister in seine Introitussammlung, die er dem Kurfürsten von Sachsen, Christian II., und dessen Brüdern widmete[2].

Wir kennen von R. Michael nur Werke, die nach seiner Ernennung zum Dresdener Hofkapellmeister entstanden sind. Neben den Kantionalsätzen von 1593 und der Introitussammlung von 1603 sind zwei Historien aus dem Jahre 1602 am bedeutendsten, unter denen jene von der „Geburt unsers Herren Jesu Christi" die älteste ihrer Art und ein Vorläufer des Weihnachtsoratoriums von Heinrich Schütz ist[3]. Sonst sind nur vereinzelte Werke und Gelegenheitsarbeiten erhalten[4]. Vielleicht stammte aus früherer Zeit seine handschriftlich überlieferte sechsstimmige Messe, die jedoch mit der gesamten Bibliothek der Dreikönigskirche in Dresden zugrunde gegangen ist[5]. Soweit sein offenbar stark zusammengeschrumpfter Werkbestand erkennen läßt, beruht seine besondere Bedeutung darin, daß er als Niederländer das venezianische Musikideal mit den Erfordernissen der protestantischen Liturgie verschmolz. Die Schwelle der Monodie hat er nicht überschritten. Subjektiver Ausdruck kündigt sich erst in deklamatorisch bedingter Rhythmik und in melodischer, rhythmischer und satztechnischer Kontrastbildung an. Doch geht er hierin nicht über die Errungenschaften der Gabrieli-Schule hinaus. Wir wissen nun, wo er die Grundlagen seiner Kunstanschauung erworben hat: an der Hofkapelle in Graz, dem südlichsten Einfallstor venezianischer Kunst unter Annibale Padovano.

---

[1] Erzherzogin Maria berichtet ihrem Bruder nach München am 20. April 1575 über sein Ableben: „das du begerst zu wissen, was der häniwäl fir ein endt genomen hab; so ist er got sey lob gar kristlich vnd wol gestorben"; B. A. Wallner, a. a. O., S. 79.

[2] Als Dresdener Hofkapellmeister war auch der Flame Mattheus Le Maistre zum Protestantismus übergetreten. Die von A. Sandberger u. H. Osthoff, a. a. O., S. 99/100, ausgesprochene Vermutung, daß er vor seinem Übertritt in der Münchner Hofkapelle tätig war, scheint durch die Tatsache, daß seine *Missa quatuor vocum super Regnum mundi* in der Bibliothek des Jesuitenkollegiums Graz (heute Univ.-Bibl. Graz, Ms. 13) vorhanden war, bestätigt zu werden. Das Jesuitenkollegium Graz wurde auf Betreiben Erzherzog Karls und seiner Gattin Maria, einer bayerischen Herzogstochter, die in engem Verkehr mit Orlando di Lasso stand, 1573 gegründet. Daß Le Maistre vor seiner Berufung nach Dresden Domkapellmeister in Mailand war, teilt I. Becker-Glauch in MGG, Artikel Dresden, Lfg. 22/23, Sp. 758, mit.

[3] R. Michael, *Die Geburt vnsers Herren Jesu Christi. Nach den Evangelisten Lukas und Matthäus Anno 1602.* Hg. v. H. Osthoff, Kassel 1937. – H. Osthoff, *Die Historien Rogier Michaels,* Schering-Festschrift, Berlin 1937.

[4] Vgl. Werkübersicht bei R. Kade, a. a. O., S. 287, J. Frank, a. a. O., S. 3 f., und in Eitners *Quellenlexikon.* Nachträge in *Miscellanea Musicae Bio-bibliographica,* Jg. II u. III. Eine Anfrage an die Stadtbibliothek Kamenz, ob die dort befindlichen Werke R. Michaels (Misc. 3. 424) noch erhalten sind, blieb unbeantwortet.

[5] Mitteilung der Sächsischen Landesbibliothek Dresden vom 11. März 1953.

George Bernard Shaw als Musikkritiker

von

FRIEDRICH BAAKE

Wer mit dem Wesen und den Bühnenwerken Shaws ein wenig vertraut ist, wird sich gern versichern lassen, daß auch die in den Jahren 1888–1894 entstandenen Musikkritiken[1] zu dem Originellsten und Eigenwilligsten gehören, das diese Gattung der Literatur bislang hervorgebracht hat; aber er wird zunächst nicht wenig erstaunt sein, zu vernehmen, daß ein doch als Dramatiker und Schriftsteller weltberühmt gewordener Mann behauptet, seine geistige und menschliche Bildung nicht im geringsten literarischen Studien zu verdanken, sondern allein dem Erlebnis der Musik und zwar vornehmlich der deutschen. Das der deutschen Ausgabe der Bühnenwerke Shaws vorangestellte Vorwort „Was ich der deutschen Kultur verdanke"[2], in dem Shaw seinen Anspruch, ein gebildeter Mensch und der Erbe einer hohen Kultur zu sein, allein auf seine Befähigung stützt, jenen außerordentlichen deutschen Kunstgeist zu erfassen, der sich in den Werken der „deutschen Musikerdynastie" von Bach über Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und Wagner zu R. Strauß offenbare, ist nicht nur für das Verständnis des Shawschen Gesamtwerkes von entscheidender Bedeutung, sondern stellt auch eines der ungewöhnlichsten und überraschendsten Selbstzeugnisse dar, die es in der Literaturgeschichte gibt, weil es von einem Manne stammt, der als Prediger des Sozialismus, der Frauenemanzipation und der „realities of life" zu Ruhm und Ansehen gelangt ist und dem man als einem scharfen Verächter der Romantik und aller Gefühlsbetontheit ein inneres Verhältnis zur Musik eigentlich nicht zutraut. Shaw gehört jedoch zu jenen überragenden Persönlichkeiten, die sich anscheinend ausschließende Gegensätze in ihrem Wesen vereinbaren. Sein Leben und Werk gründen in der Verflechtung der Gegensätze von naivem hingebungsvollem Enthusiasmus und bewußtem

---

[1] *London Music in 1888/89 as heard by Corno di Bassetto (later known as Bernard Shaw) with some autobiographical particulars*; *Music in London 1890–94*, 3 Vols. (abgek. ML), Standard Edition der Werke Shaws bei Constable & Company Ltd., London.

[2] *Ges. Werke*, deutsch von S. Trebitsch, Artemis Verlag, Zürich 1949.

programmatischen Realpolitikertum. Abwechselnd, wenn nicht gleichzeitig, so berichtet William Archer[1], verschlang Shaw im British Museum Marx' „Kapital" und Wagners „Tristan". Seine musikbezogenen Schriften sind ein beredtes Zeugnis dieser Gegensatzverflechtung; darüber hinaus bilden sie wesentliche Dokumente für ein besonderes Stadium in der Geschichte der Musikkritik sowohl wie in der Wagnerinterpretation.

Einer Studie über die Schriften eines Musikkritikers eine Auseinandersetzung mit dessen prinzipieller Auffassung vom Sinn und Wesen der Musikkritik voranstellen zu können, ist nicht selbstverständlich. Die Vertreter der systematischen Musikkritik haben sich nämlich nicht von Anfang an veranlaßt gefühlt, die Kritik selbst auch als Objekt grundsätzlicher Gedanken in ihre literarischen Abhandlungen einzubeziehen. Obwohl der Konflikt zwischen Kritisierenden und Kritisierten so alt ist wie die Kritik selbst, müssen erst zwei Drittel des 19. Jahrhunderts vergehen, bevor beide Parteien auch die Verschiedenheit ihrer Anschauungen über die Kritik selbst als eine mögliche Ursache des Konflikts ansehen lernen. Es sind auch nicht die Kritisierenden, sondern die Kritisierten, die zur Diskussion über die Musikkritik den ersten Anstoß geben. Für die Zeit J. A Scheibes, in der die Geschichte der Musikkritik eigentlich beginnt, kann von primär durch die Kritiker festgelegten und um ihrer selbst willen veröffentlichten Prinzipien noch keine Rede sein. Auch der Nestor der Musikkritik des 19. Jahrhunderts, Eduard Hanslick, hat sich erst auf eindringliches Bitten seines Freundes Th. Billroth bereit gefunden, seine Autobiographie mit einer in Dialogform abgefaßten Abhandlung über seine Anschauungen hinsichtlich des Kritikerberufes zu beschließen[2].

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts, etwa in den letzten zwei Jahrzehnten, beginnt sich in dieser Hinsicht ein fühlbarer Wandel zu vollziehen, der schließlich dazu führt, daß es in der Gegenwart kaum einen nennenswerten Kritiker gibt, der nicht zu den Prinzipien der Kritik in einer für ihn grundlegenden, in manchen Fällen sogar dogmatischen Abhandlung Stellung nimmt. Sind die vorgetragenen Ansichten auch keineswegs einheitlich, so zeigt sich doch, daß das zunächst vorherrschende Ideal der objektiven, unparteiischen Kritik von den meisten Kritikern aufgegeben wird und die Idee von der Kritik als einer selbständigen literarischen Kunstgattung subjektiver Prägung stark an Bedeutung und Verbreitung zunimmt. Diese Potenzierung des subjektiven Elements in der Musikkritik und in einzelnen Fällen auch die Entwicklung eines Kritikers zum literarischen Künstler sind als Gründe für das zunehmende Reflektieren über die Prinzipien der Kritik anzusehen. Hinzu kommt, daß seit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts die allgemein verbindliche Grundlage für das Verständnis musikkritischer Abhandlungen, d. h. eine wenigstens in den Grundzügen einheitliche Musikanschauung, zu schwinden beginnt, so daß der Kritiker,

[1] *The World,* 14. Dez. 1892.
[2] *Aus meinem Leben,* Bd. II, S. 292 ff.

der mehr als bloßer Berichterstatter sein will, sich genötigt sieht, die Leser wiederholt über seine persönlichen Ansichten hinsichtlich seines Berufes zu informieren, weil ihre Kenntnis natürlich die Verständnisgrundlage seiner Kritiken bildet.

Wohl auf Grund der dem Engländer wesenseigenen Konservativität vollzieht sich die Emanzipation des Subjektiven in der englischen Musikkritik verhältnismäßig langsam. Erst um 1920 setzt sich mit Edward Dent und Ernest Newman der Typ des absichtlich subjektiven Kritikers wirklich durch, obwohl einer der extremsten Vertreter dieser neuen Praxis, G. B. Shaw, bereits 25 Jahre vorher in London tätig gewesen war. Shaw schafft den Typ des rücksichtslos subjektiven Propagandisten und politisierenden Journalisten. Aus den Kritiken eruiert und zusammengestellt, ergeben seine Prinzipien den „Katechismus eines Umstürzlers", der auch heute noch manche Zornesader zum Schwellen bringen könnte, ganz zu schweigen von der Schockwirkung, die diese Ansichten zur Zeit ihrer Proklamation, und noch dazu in England, hervorriefen. Shaw stellt tatsächlich so gut wie alles Althergebrachte auf den Kopf; er verhöhnt die Gerechtigkeit, verwirft die Unparteilichkeit, bewitzelt das Fachwissen, ironisiert das Bemühen um Objektivität und desavouiert alles, was an einer Musikkritik nicht auch von einem stocktauben Leser mit Interesse und Gewinn gelesen werden kann[1]. Jegliches Theoretisieren, das Angeben von Notenbeispielen, das Analysieren von Kompositionen innerhalb einer Rezension, hält er für die arrogantesten Torheiten, derer ein Kritiker sich schuldig machen kann. Sie alle dienen nicht dem Zweck, den allein die Kritik nach seiner Auffassung hat, nämlich durch die rücksichtslose, sich um keine Konvention kümmernde Äußerung der ganz subjektiven Meinung bei Publikum und Künstlern spontane Reaktion zu schaffen, ganz gleich ob Zorn oder Freude, Haß oder Liebe, wenn nur alle Stagnation verhütet und ein kraftvoll pulsierendes Musikleben erreicht werden kann.

Das subjektive Element in dem Kritiker Shaw ist also mit einem kunstpolitisierenden engstens verknüpft. Shaw hält die Atmosphäre der Kunst nicht für reiner oder höher als die der Politik. Die Beschäftigung mit ihren Problemen ist für ihn nicht weniger eine politische Angelegenheit als Erörterungen über die soziale Lage der englischen Bevölkerung. Die Kunst ist für ihn ein Politikum

---

[1] „. . . to be just to individuals – even if it were possible – would be to sacrifice the end to the means . . . The fact is, justice is not the critic's business" (ML III, S. 237). „It is the capacity for making good or bad art a personal matter that makes a man a critic. The true critic is the man who becomes your personal enemy on the sole provocation of a bad performance and will only be appeased by good performances" (ML I, S. 51 f.). „The excellence of criticisms lies in their integrity as expressions of the warmest personal feeling and nothing else" *(Our Theatres in the Nineties,* II, S. 139*)*. „The very vilest phase of criticism is that in which it emerges from blane inanity into an aquaintance with the terms, rules, and superstitions which belong to the technical processes of the art treated of" (ML I, S. 46). „A musical critic, if he is to do any good, must put off the learnt commentator" (ML II, S. 20).

wie auch die Kritik. Nur in der bewußten Bindung an das „hic et nunc" können beide überzeitliche Bedeutung erlangen, wie es nach Shaw – das zeigt sich an seinem Vergleich mit dem ganz seiner Zeit verhafteten und doch unsterblichen Aristophanes – nichts Unvergängliches gibt, das nicht zunächst gegenwartsgebunden entstand. Ein Kritiker, der sich vornimmt, „not for his age but for all time" zu schreiben, begibt sich, wenn er nicht grade deswegen von vorn herein in Vergessenheit gerät, in die Gefahr, das Geschichtsbild seiner eigenen Zeit bei späteren Generationen erheblich zu verfälschen. Er entgeht dieser Gefahr und erfüllt den höchsten Sinn der Kritik, wenn er seine Aufgabe darin sieht, als Agitator des fluktuierenden Lebens und als Funktionär zwischen Kunstschaffenden und Publikum in seiner Zeit aufzugehen.

Muß den Prinzipien Shaws ein hoher Grad von Eigenwilligkeit und, angesichts des Zeitpunktes, zu dem sie aufgestellt wurden, auch von Neuartigkeit zugesprochen werden, so kann die ihm eigene kritische Technik dieses Prädikat in demselben Maße beanspruchen. Das Erscheinungsbild, durch das seine Kritiken ihren spezifischen Charakter erhalten, wird durch das Element im Wesen Shaws gestaltet, ohne das sein ganzes dramatisches Schaffen gar nicht denkbar wäre und dessen höchster Entwicklung es die Verbreitung über die Welt verdankt. Es ist die ebenso rätselhafte und mißverständliche wie faszinierende Verquickung des Kuriosen, Sarkastischen und Paradoxen mit dem Ernsten und Bekenntnishaften. Gäbe es in der Musikkritik eine ähnliche Trennung der Gattungen wie in der dramatischen Dichtung zwischen Komödie und Tragödie, so wäre Shaw als der Klassiker der musikkritischen Komödie anzusehen. Seine kritische Technik ist die unmittelbare Vorläuferin seiner dramatischen. In „The Quintessence of Ibsenism" sagt er, daß alle wirklich ernsthaften Unternehmungen als „huge jokes" begonnen werden müßten, weil sonst ihre Initiatoren sofort gelyncht werden würden. So hält er es auch als Kritiker für richtig, seine Meinung in einer Weise vorzubringen, die dem Leser die Möglichkeit gibt, den Schreiber als nicht ernst zu nehmenden Clown abzutun. Er erreicht damit, daß man seine jokes zwar vielleicht belächelt, sich aber auf jeden Fall für sie interessiert und auch durch sie beeinflußt wird. Shaw sagt von sich selbst, daß es ihn viele Jahre strenger Selbsterziehung gekostet habe, sich selbst „foolish" genug zu machen, um bei dem englischen Publikum sein Ziel erreichen zu können. Dieses Ziel ist aber nichts anderes als den Menschen die Wahrheit zu sagen[1]. In der Freiheit, durch den „way of joking" die Wahrheit sagen zu können, fühlt Shaw sich in demselben Augenblick bedroht, in dem man seine Kritiken ernst zu nehmen beginnt.

---

[1] „In this world, if you do not say a thing in an irritating way you may as well say it at all, since nobody will trouble themselves about anything that does not trouble them. The attention given to a criticism is in direct proportion to its undigestibility" (R. F. Rattray, *Bernard Shaw*, Duckworth 1938, S. 109 f.). „My way of joking is to tell the truth; it is the funniest joke in the world" (*John Bull's other Island*, S. 36).

Wie aber in den dramatischen Werken das Komödienhafte nicht Selbstzweck ist, sondern nur die Funktion eines Mittels zur Darstellung ernsthafter Gedanken hat, ist auch die besondere kritische Technik nur psychologisches Mittel, das allerdings in den Kritiken noch nicht die reife Form wie in den dramatischen Werken erreicht hat, sondern noch auf der unentwickelteren, unvornehmeren Stufe des diskreditierenden Witzes, des herausfordernden Lächerlichmachens und des stupierenden Paradoxons steht[1].

Der way of joking bestimmt den Ton, gewissermaßen die Klangfarbe der Kritiken, nicht aber die Wahl des zu behandelnden Stoffes. Dieser vielmehr wird in erster Linie durch Shaws kunstpolitisierende Tendenzen festgelegt oder aber auch einfach durch augenblicksgebundene Lust und Laune. Wenn es Shaw reizt, sich mit einem ihm zugegangenen Leserbrief auseinanderzusetzen, macht es ihm gar nichts aus, alle Veranstaltungen der Woche, über die er zu berichten hätte, mit zwei oder drei summarischen Sätzen abzutun. Mit der heute verbreiteten Praxis, eine Reportage der äußeren Vorgänge an den Anfang zu stellen und nach einer Werkbesprechung mit der Leistungskritik zu schließen, haben seine Kritiken nicht das mindeste zu tun. Unmittelbar, ohne alle Vorbereitung, springt er den Leser gleichsam an und erzwingt Interesse für seine Gedanken. Niemals geht ihm der Instinkt dafür verloren, das Interesse des Lesers, das für irgendeinen Stoff vielleicht nicht groß ist, ständig wachzuhalten. Niemals auch bildet er für einen Gedanken einen so ausgeprägten Schluß, daß der Leser versucht sein könnte, das noch Folgende nicht mehr zu lesen. Die Schlüsse der Artikel selbst sind meistens abrupt ohne wirklich abschließenden Charakter, so daß man sich sehr wohl vorstellen kann, daß die Leser, sowohl seine Anhänger wie seine Gegner, mit Spannung auf die Fortsetzung gewartet haben.

Wenn Shaw gelegentlich doch gegen sein Prinzip über musikgeschichtliche, technische oder theoretische Dinge spricht, sind Ironie, Ernst, Enthusiasmus und Humor innerhalb eines Satzes oder eines Gedankens häufig so ineinander verwickelt, daß sie nicht mehr voneinander geschieden werden können. Die Folge ist, daß unter Umständen gegensätzliche Shaw-Interpretationen ihre Ergebnisse auf die gleichen Sätze Shaws stützen, weil die eine für ironisch hält, was die andere ernst nimmt. Bei der Mehrzahl dieser Fälle ist es nicht entscheidend, welche der Auffassungen die objektiv richtige ist. Wichtig ist, das Shaw mit seiner kritischen Technik, insbesondere mit dem way of joking, den Fachmann wie den Laien auf jeden Fall fesselt und ihm dabei die Vorstellung suggeriert, seinen Gedanken richtig verstanden zu haben. Auch wenn der Leser die eigentliche Meinung nicht einmal erkannt hat, kann er sich bei dem, was er liest, etwas seiner Auffassungsgabe und seinem Wissen Entsprechendes und ihn Befriedigendes denken. Shaw bewahrt ihn vor dem unangenehmen Gefühl, nicht mitzukommen oder sich zu langweilen. Dieses Verfahren hat er auch in seinen dramatischen Werken beibehalten. Ein philosophisch ungebildeter Mensch

[1] Vgl. S. 245, Anm. 3.

kann sich Shaws „Man and Superman“ ansehen und dabei in die größte Begeisterung geraten, ohne von dem philosophischen Gehalt, etwa von dem Begriff der „life force“, eine Vorstellung bekommen zu haben. Bezeichnend ist, daß Shaw selbst dieses Stück mit dem Untertitel „A comedy and a philosophy“ versehen hat, um die Doppelschichtigkeit zu betonen. Analog zu diesem Untertitel können die Kritiken „jokes and opinions“ genannt werden.

Um darlegen zu können, welchen Platz Shaws Kritikerprinzipien in der Geschichte des Denkens über die Musikkritik einnehmen, müssen die Ansichten einiger gleichzeitiger und späterer Kritiker zum Vergleich herangezogen werden.

In dem „Musikkritik“ überschriebenen Kapitel der Autobiographie E. Hanslicks werden die meisten der für Shaw besonders wichtigen Punkte (etwa Subjektivität, Gerechtigkeit, Unabhängigkeit) gar nicht berührt. Für die Frage nach seinen Ansichten über diese Punkte würde Hanslick wahrscheinlich kein Verständnis gehabt haben. Immerhin lassen sich gewisse Beziehungen zwischen seinen und Shaws Gedanken nachweisen; teils auf Grund ihrer Ähnlichkeit, teils auf Grund der Gegensätzlichkeit. Im Laufe seiner über fünfzigjährigen Kritikertätigkeit hat Hanslick z. B. die Erfahrung gemacht, daß es einen erziehenden Einfluß der Kritik auf den Künstler nicht gibt, daß Erfolg oder Mißerfolg eines Künstlers oder eines Kunstwerks von der Kritik nicht entscheidend beeinflußt werden können, und daß der Nutzen der Kritik am stärksten ist, wenn sie den Instinkt des nur zaghaft urteilenden Publikums durch ihr überzeugtes Urteil bestätigen und bestärken kann. Aus dieser Erfahrung ergibt sich für ihn die Folgerung, niemals zuerst zum Künstler sondern immer in erster Linie zum Publikum zu sprechen, in dessen Interesse er auch – wie Shaw – eine überlegte Auswahl des Stoffes durch den Kritiker für notwendig hält. Auch Shaw wendet sich mit seiner journalistischen, unwissenschaftlichen Methode und dem way of joking zuerst an das Publikum, doch wünscht er – anders als Hanslick – über das Publikum, das für ihn einen kunstpolitischen Machtfaktor darstellt, auch das Musikleben, zum mindesten die ausübenden Künstler zu beeinflussen. In der Hinneigung zum Neuen sieht Hanslick an sich einen Fehler, den er mit der Begründung entschuldigen zu müssen glaubt, daß der Kritiker mit Repertoirestücken überfüttert werde und nach Abwechslung verlangen könne. Während Shaw die Wandelbarkeit des Kritikers um des Neuen willen und auf das Neue hin, also aus positivem Grund, geradezu fordert, und diese Forderung auch selbst erfüllt, entspringt Hanslicks Eintreten für das Neue vor allem dem Widerwillen gegen die Übersättigung mit dem Traditionellen, also aus negativem Grund. Der maßgebliche Unterschied zwischen Hanslick und Shaw besteht darin, daß Hanslick als Sprecher der Wiener Aristokratie, der auf dem Standpunkt steht, daß jede Voreingenommenheit des Kritikers vermeidbar sei, immer von rein künstlerischen, ästhetischen und musikalischen, Shaw dagegen hauptsächlich von propagandistischen und politischen Gesichtspunkten bestimmt wird, die Hanslick fremd sind. Hanslicks Kritik entsteht,

weil die Musik so oder so ist, Shaws dagegen, damit das Musikleben so oder so werde.

Hinsichtlich der Technik sind Hanslick und Shaw einander oft sehr nahe. Beide schreiben in einem flüssigen, klaren, manchmal geradezu raffiniert eleganten Stil, der trotz der heute natürlich oft mangelnden Aktualität des Stoffes die Lektüre der Kritiken beider immer noch ein Vergnügen sein läßt. Auch Shaws way of joking hat äußerlich bei Hanslick eine Parallele, insofern dieser sich auch bei der Behandlung ernsthafter Gedanken eines sprühenden, sarkastischen, sogar boshaften Witzes bedienen kann. Dieser Witz Hanslicks allerdings entspringt in erster Linie der Berechnung eines äußerlichen Effekts. Von dem Wunsch, nicht ernst genommen zu werden, kann keine Rede sein. Shaws way of joking basiert dagegen auf der Überzeugung von der belehrenden und erziehenden Macht des Komischen, solange dessen ernste Absicht unerkannt bleibt.

Eine von den Kritikern des 20. Jahrhunderts viel diskutierte Frage, nämlich wie weit Kritik eine selbständige Kunstgattung und die Kritiker schöpferische Künstler sein können, wird von Shaw nicht direkt aufgegriffen, während sie bereits zur Zeit seiner Kritikertätigkeit von seinem Landsmann Oscar Wilde[1], und später von dem Shaw in vieler Hinsicht sehr verwandten Alfred Kerr[2] entschieden in dem Sinne beantwortet wird, daß der Kritiker Künstler sein müsse. Bei Wilde und Kerr ist das Kunstwerk „Vorwand" für eigene, betont subjektive Leistung. Ihre Kritiken sollen nicht als Werke „über" sondern als Werke „von" aufgefaßt werden, deren Existenz in der künstlerischen Befähigung ihres Autors begründet liegt.

Einen solchen Grad von Verselbständigung der Kritik kennt Shaw nicht. Er steht vielmehr auf dem Standpunkt, daß der Wert des Objekts der Kritik, der für Kerr völlig belanglos ist, auf den Wert der Kritik selbst starken Einfluß hat, und daß es einem Kritiker gar nicht zugemutet werden dürfe, etwa eine Komposition zu rezensieren, die anzuhören es ihn nicht wirklich reize. Berücksichtigt man jedoch, daß Shaw alle hoch entwickelte Literatur Journalismus nennt, daß für ihn Künstler wie Aristophanes, Shakespeare oder Ibsen Journalisten sind[3], und daß gleichzeitig die höchste Eigenschaft der Kritik ihr journalistischer Charakter ist, so ergibt sich, daß ein Kritiker, der in Shaws Sinn Journalist ist und dessen Kritiken den Ehrennamen Journalismus verdienen, gleichzeitig auch als Künstler in Shaws Sinn angesprochen werden muß. Allerdings ist diese jetzt auch bei Shaw erkennbare Verflechtung von Kritik und Kunst bzw. von Kritiker und Künstler mit der vorher bei Wilde und Kerr dargestellten nicht identisch, weil Shaws Gedanken eben auf einem Begriff des Journalismus beruhen, der nicht als verbindlich angesehen werden kann. Im-

---

[1] O. Wilde, *The critic as artist,* London 1928.
[2] A. Kerr, *Die Welt im Drama,* Berlin 1917.
[3] Vgl. Shaws Essay *The Sanity of Art,* Standard Edition.

merhin sind die Thesen von der Kritik als Kunst oder dem Kritiker als Künstler in dem gleichen Maße wie die Prinzipien und die Technik Shaws wenn nicht bewirkt, so jedenfalls stark beeinflußt durch die Entfaltung des subjektiven Elements in der Kritik. So fremd sich die Vorstellungen vom Kritiker als Künstler auf der einen und vom Kritiker als Politiker auf der anderen Seite zu sein scheinen, sind sie doch – nur in verschiedene Richtung gewachsene – Triebe der gleichen Wurzel.

Hinsichtlich der Alternative „subjektiv oder objektiv" gewinnt bei den Kritikern des 20. Jahrhunderts eine Erscheinung besondere Bedeutung, die das Sympathisieren mit dem Kompromiß genannt werden kann. Weil ihnen die Subjektivität zu fruchtbar, andererseits die Objektivität zu ehrbar erscheint, wird mit allerlei Argumenten der Versuch unternommen, beide für die Kritik gewissermaßen zu retten. Sowohl Martin Friedland[1] wie Friedrich Mahling[2] hypostasieren einen idealen Kritikertyp, dem sie Fähigkeiten zuschreiben, die im Normalfall nicht bei ein und derselben Person vorhanden zu sein pflegen. Friedland unterscheidet zwischen dem sachlichen, sub specie aeternitatis schaffenden Kritiker und dem impressionistischen, der nur sub specie praesentium schreibt. Bei beiden bestreitet er nicht, daß sie aus ihrer subjektiven Individualsphäre Wertmesser und ästhetische Grundgesetze an das Kunstwerk zu seiner Beurteilung herantragen müssen; aber kraft ihres weiten Einfühlungsvermögens haben sie s. E. eine unbeirrbare Kenntnis der schon „objektiv" gesicherten Beschaffenheit der Kunstübung ihrer Zeit und sind fähig, a priori ihre geistige Haltung und ihre kritische Perspektive so weit und so hoch einzustellen, als ob ein objektives Ergründen von Ewigkeitswerten möglich wäre. Objektiv gültige Normen nimmt Friedland nicht an. Der Kritiker müsse einem Ideal zustreben wie der Philosoph dem der Wahrheit. Dieses fiktive Ideal bilde den notwendigen Wertmaßstab für die kritische Arbeit. Diese aber – und darin liegt insbesondere das Kompromißhafte der Gedanken Friedlands – verlangt vom Kritiker das Kunststück einer Bewußtseinsteilung: auf der einen Seite volle Erlebnis- und Genußfähigkeit als Grundlage der Urteilsbildung, auf der anderen kritisch distanzierte Position gegenüber dem Objekt. Beide sollen gleichzeitig wirksam sein und zwar wenigstens in der Absicht immer „sub specie aeternitatis", wenn sie auch in der Praxis leider meistens nur „sub specie praesentium" zur Geltung kommen können. Für Shaw kommt die Erwägung einer Bewußtseinsteilung des Kritikers in Friedlands Sinn überhaupt nicht in Betracht; er würde ihre Möglichkeit ebenso bezweifelt wie ihre Notwendigkeit bestritten haben. Die Begriffe „sub specie aeternitatis" bzw. „sub specie praesentium" dagegen erinnern stark an seine Stellungnahme zu der Absicht, „not for an age but for all time" schreiben zu wollen. Dem „sub specie aeternitatis"

---

[1] M. Friedland, *Kritik als kulturphilosophisches Problem,* Allgemeine Musikzeitung, 1925.

[2] F. Mahling, *Musikkritik,* Universitätsarchiv 23, 1929.

Friedlands entspricht das „for all time" Shaws, dem „sub specie praesentium" das „for an age". Während jedoch Shaw sich eindeutig für eines von beiden entscheidet, kommt Friedland, der die große Macht des „sub specie praesentium" nicht leugnen kann, um einen Kompromiß zwischen diesen beiden Einstellungsformen der Kritik nicht herum.

Auch die Studie Mahlings ist kompromißhaften Charakters. Der Vergleich mit Shaw ergibt, daß Mahling psychologisch zu klären, zu beschwichtigen und auszugleichen sucht, wo Shaw sich ohne Zögern einseitig entscheidet. Mahling bemüht sich vor allen Dingen – und damit steht er in krassem Gegensatz zu Shaw und Wilde –, die Frage der Kritik auf ethische Basis zu verschieben und durch die Einbeziehung moralischer Begriffe wie Gerechtigkeit, Liebe, Vorurteilslosigkeit, Tendenzlosigkeit und Sachlichkeit möglichst unangreifbare Ausgangspunkte und Voraussetzungen für die kritische Tätigkeit festzulegen. In diesem Bemühen ist seine Schrift beispielhaft für einen sehr großen Teil der jüngeren Literatur zur Kritik, besonders soweit es den Autoren auf die Wissenschaftlichkeit ihrer Gedankenführung ankommt. Es werden immer wieder Fragen abgehandelt, die auch für Shaw zunächst wohl gegeben waren, derer er sich jedoch bedenkenlos entledigte.

Da grundsätzlich neue Aspekte nicht hinzukommen würden, kann an dieser Stelle auf weitere Vergleiche verzichtet werden[1]. Sie würden einen geschichtlichen Abriß der Kritikauffassung ergeben, aus dem hervorginge, daß – ungeachtet einiger Schwerpunktsverlagerungen und des nicht überall gleichzeitigen Einsetzens einzelner Entwicklungsphasen – das Denken über die Kritik allenthalben eine analoge Entwicklung durchmacht: während zu Anfang die größtenteils polemischen, nicht eigentlich prinzipiellen Äußerungen der Kritisierten überwiegen, bewirkt die zunehmende Uneinheitlichkeit der Musikauffassung die ausdrückliche Stellungnahme der Kritiker selbst, die sich bald den Standpunkt zu verlassen gezwungen sehen, daß das A und O der Kritik in der streng unpersönlichen, leidenschaftslosen und vornehmlich deskriptiven Methode liege. Die Erkenntnis der unumgänglichen Subjektivität des Kunsturteils und der dadurch bedingten Relativität läßt die Vorstellung von der idealen Kritik geradezu in ihr Gegenteil umschlagen: das als unvermeidbar erkannte Übel, die Subjektivität, wird zum Ideal erhoben, das Streben nach Wissenschaftlichkeit fällt der Sucht nach künstlerischer Originalität zum Opfer, das Beachten ethischer Gesichtspunkte verkehrt sich in das Liebäugeln mit unbeweisbaren ästhetischen Impressionen, die Berichterstattung weicht der Propagandaschrift, die Rezension dem Bekenntnis, die Erläuterung dem Aphorismus.

Die durch dieses Umschlagen voneinander abgesetzten Stadien lassen sich das „objektivitätsgläubige" und das „subjektivitätssüchtige" nennen; es folgt das bis heute überwiegende Stadium der kompromißhaften Verknüpfung beider.

[1] Ausführlich in der Diss. des Verf. *George Bernard Shaw als Musikschriftsteller*, Kiel 1952.

Shaw nun ist unstreitig als ein Vertreter des zweiten Stadiums anzusehen, doch bildet er darin wiederum noch einen außergewöhnlichen Sonderfall. Zu einem Zeitpunkt nämlich, da dieses zweite Stadium sich gerade erst zu entwickeln beginnt, treibt er es inmitten der konservativen englischen Gesellschaft zu dem wohl höchsten denkbaren Grad der Entwicklung, ja der Überspitzung. In die Entwicklungskette der Kritikauffassung können seine Prinzipien als organisches Bindeglied nicht eingeordnet werden. Sie bilden ein äußerstes Extrem, zu dem die allgemeine Auffassung über die Kritik niemals vorgedrungen ist, und gehen weit über das hinaus, was im Laufe der historischen Entwicklung gesagt zu werden reif geworden war. Nur aus der wesensmäßigen Eigenart ihres Urhebers sind sie zu verstehen und zu akzeptieren, eignen sich aber nicht dazu, eine Schule zu bilden und weiterentwickelt zu werden. Ihr Wert liegt nicht darin, einen allgemein gangbaren Weg für die Musikkritik aufzuzeigen, sondern darin, die Nutzlosigkeit beziehungsloser Kunstbetrachtung und die gegenseitige Abhängigkeit von Kunst- und Alltagsleben deutlich zu machen.

Während sich Shaws Kritikerprinzipien als verhältnismäßig unwidersprüchlich und homogen erweisen, sind seine Urteile über einzelne Komponisten und seine Stellungnahme zu musikgeschichtlichen und ästhetischen Problemen sehr dazu angetan, die anfangs behauptete Verflechtung der Gegensätze von naivem Enthusiasmus und programmatischem Realpolitikertum eindeutig zu dokumentieren. Da allerdings die Kritiken in der Standard Edition insgesamt etwa 1400 Druckseiten ausfüllen, muß hier auf die Behandlung vieler an sich lohnender Einzelheiten verzichtet werden. Shaws Ausspruch über sein Verhältnis zu der deutschen Musik erleichtert die Entscheidung bei der notwendigen Auswahl.

Es ist etwas durchaus Natürliches, das sich auch bei der Lektüre irgendeines Musikschriftstellers eigentlich immer feststellen läßt, daß der Autor einen Komponisten mit nahezu vorbehaltloser und immer gleichbleibender Sympathie behandelt, ja daß er ihm bei jeder möglichen Gelegenheit gleichsam seine Liebe erklärt. Erstaunlicherweise, so muß man schon sagen, macht auch Shaw in dieser Beziehung keine Ausnahme. Es gibt nämlich einen, aber eben nur einen Komponisten, von dem und dessen Werken sich sagen läßt, daß Shaw sie wirklich liebt. Mozart hat schon in Shaws Jugendzeit durch die „Offenbarung der Vollendung", durch ein „Wunder", durch ein „Werk ohne Fehler", den Don Giovanni, einen Zustand im Innern Shaws heraufbeschworen, der ihm Zeit seines Lebens die Fähigkeit genommen hat, über diesen Komponisten nicht mit vorbehaltloser Sympathie zu denken und zu urteilen[1]. Man möchte eigentlich

[1] „In my small-boyhood I by good luck had an opportunity of learning the Don thoroughly, and . . . I should esteem that lesson the most important part of my education. Indeed, it educated me in all sorts of ways, and disqualified me only in one – that of criticizing Mozart fairly" (ML I, S. 295 f.).

noch nachträglich wünschen, daß Shaw sich auch anderen Komponisten gegenüber wenn nicht in dem gleichen so doch in einem ähnlichen Bann hätte fühlen können; er wäre vor manchem groben Fehlurteil bewahrt geblieben. Die Mozartbehandlung ist nämlich nicht nur von für Shaw erstaunlicher Bekenntnishaftigkeit, sondern zeichnet sich auch durch eine so das Wesentliche treffende Klarsichtigkeit aus, daß sie den vielen Kritiken und Essays anderer Autoren würdig zur Seite gestellt werden darf. Den Anspruch, selbst als musikverständiger, ja als musikalischer Mensch angesehen zu werden, erhebt Shaw in erster Linie auf Grund seiner Liebe zu Mozarts Kompositionen und wegen seines Verständnisses für Mozarts Schaffensprinzip. In aller Kunst gibt es für ihn nichts Besseres als das Beste von Mozart. Für das Wesen seiner Musikauffassung ist nun bezeichnend, daß er diese Behauptung nicht auf die Schönheit der Thematik, der Melodik oder irgendwelcher anderer ästhetischer Merkmale stützt, sondern auf die psychischen und charakterlichen Eigenschaften Mozarts, die er aus den Werken herauslesen zu können glaubt. Er meint in erster Linie die absolute Beherrschung des Temperaments und das ungemein feine künstlerische Taktgefühl, das Mozart s. E. auch unter dem stärksten Drang der Inspiration niemals vermissen läßt. Welche Idealvorstellung Shaw vom musikalischen Künstlertum hat, wird besonders daran kenntlich, daß er Mozart als ein über alles Pathetische und Titanische hoch erhabenes Genie ansieht, das abgeklärt genug ist, trotz aller schöpferischen Beflügelung mit praktischer und ökonomischer Überlegtheit zu arbeiten wie ein gewöhnlicher Sterblicher[1]. Vollends unerreichbar wird Mozart für ihn schließlich durch seine Vielseitigkeit. Daß er imstande war, sowohl die Kammermusik und die Sinfonien als auch den Figaro und den Don Giovanni, d. h. sowohl auf dem Gebiet der Instrumentalmusik als auch auf dem der Oper nicht zu übertreffende Meisterwerke zu schaffen, erhebt ihn in Shaws Augen zum einzigen musikalischen Universalgenie, zumal er auch noch die Gabe zu echter dramatischer Gestaltung und emotionaler Aussage hatte, ohne jemals trivial zu werden und ohne irgendwann Liebenswürdigkeit, Glätte und Wohlklang vernachlässigen zu müssen. Auf allen denkbaren Teilgebieten kompositorischen Schaffens und deren Verbindung miteinander ist Mozart Shaws einziges Ideal, das lediglich auf dem Gebiet des Dramatischen von Wagner erreicht wird. Die drei großen Sinfonien und die Streichquintette haben für Shaw weder bei Beethoven noch bei Haydn ihresgleichen; sogar auf dem Gebiet der „Religious music" ist ihm die Zauberflöte die einzige den Kantaten und Passionen Bachs und dem Messias gleichbedeutende musikalische Schöpfung.

In der Vorrede zu den „Plays for Puritans" setzt Shaw noch ausführlicher als in den Kritiken auseinander, daß die Bedeutung eines Genies darin bestehe, die

[1] „Give me the artist who breathes like a native . . . and goes about his work as quietly as a common man goes about his ordinary business. Mozart did so, and that is why I like him" (ML III, S. 298).

Entwicklung einer Epoche ganz zu ihrem Höhepunkt zu führen und völlig zu erschöpfen[1]. Auf dem Gebiet der Musikgeschichte sieht er Mozart als ein solches Genie an, das mit der Komposition der Quartette und Quintette, der drei großen Sinfonien, des Figaro und des Don Giovanni das Endstadium seiner Epoche herbeigeführt habe. Die vollkommensten Werke Mozarts bezeichnet er als das letzte Wort des 18. Jahrhunderts und will damit sagen, daß Mozart mit seinen Sinfonien die klassische Sinfonie zu dem überhaupt erreichbaren Stadium der Vollkommenheit geführt und daß er zweitens im Don Giovanni die höchste Kunst musikalischer Dramatisierung entwickelt habe, ohne – abgesehen von der Statuenszene – die seinem Zeitalter eigentümlichen Formen zu sprengen. Den Don Giovanni nimmt er schließlich noch zum Anlaß, Mozart als den einzigen Komponisten hinzustellen, der in ein und demselben Werk die Elemente der dramatischen und der absoluten Musik sinnvoll und glücklich vereinigen konnte, während er sonst die Verbindung von dramatischer und absoluter Musik immer als unsinnig bezeichnet. Eine Komposition entweder der dramatischen oder der absoluten Musik eindeutig zuschreiben zu können, macht er sogar zum Kriterium ihres künstlerischen Wertes. Diese beiden Erscheinungsformen der Musik entspringen s. E. ganz verschiedenen Schaffensprinzipien[2]. Ein Komponist sei immer für eins von beiden prädestiniert; suche er beide zu verfolgen, so habe er zum Schaden seines eigenen Werkes ihre fundamentale Verschiedenheit nicht begriffen, er sei denn ein Genie wie Mozart.

Derjenige Komponist, dem Shaw die Verkennung der eigenen Prädestination am schärfsten zum Vorwurf macht, ist Brahms. Dieser hat nach seiner Meinung den folgenschweren Fehler gemacht, sich als den Erben und Nachfolger Beethovens zu verstehen, während er in Wirklichkeit als ein „Sohn Bachs" angesehen werden müsse. Da Shaw aber nicht alle Werke von Brahms als von dieser Verkennung der Prädestination beeinflußt ansieht, ist seine Kritik von auffallender Uneinheitlichkeit. Auf der einen Seite wird Brahms mit einer Schärfe attackiert, derer sich Shaw nur selten bedient, auf der anderen gibt es außer Mozart und Wagner aber keinen Komponisten, dem gegenüber er sich zu ähnlichen Worten der Bewunderung veranlaßt fühlt. Hier nennt er Brahms „one of the wonders of the world" und sagt von dem Klarinettenquintett „it surpassed my utmost expections, I never heard such a work in my life", dort betont er nachdrücklich: „I am full of malice against „holy John". Es erweist sich als unmöglich, etwa eines dieser beiden Urteile als das eigentliche und das andere als ein nur mo-

[1] „In art the highest success is to be the last of your race, not the first. Anybody, almost, can make a beginning, the difficulty is to make an end – to do what cannot be bettered" (ML I, S. 294 f.).

[2] „You can compose a graceful, symmetrical sound-pattern that exists solely for the sake of its own grace and symmetry. Or you can compose music to heighten the expression of human emotion; and such music will be intensely affecting in the presence of that emotion, and utter nonsense apart from it" (*The Sanity of Art*, S. 295).

menthaftes und deshalb nicht schwerwiegendes zu bezeichnen. Shaw ist von der Richtigkeit beider in gleichem Maße überzeugt. Nicht das Gegeneinander, sondern das Nebeneinander von bewunderndem Lob und geradezu beleidigender Ablehnung ist die eigentliche Brahmskritik Shaws. Sie ergibt sich aus dem bei Brahms nach Shaws Meinung gegebenen Nebeneinander von „wonderful ear" und „commonplace mind". Diese beiden Ausdrücke bilden zusammen gleichsam den Hauptnenner der Brahmskritik, der besagen soll, daß Brahms zu den unseligen Künstlern gehört, die zwar hervorragende „musicians", aber ganz unfähige „composers" sind, d. h. die eine phänomenale Musikalität und einen außergewöhnlich hoch entwickelten Sinn für das rein Klangliche besitzen, aber nicht in der Lage sind, diese positiven Eigenschaften durch den Intellekt sinnvoll zu lenken und auszunutzen. Shaw hält Brahms für einen Mann, der beim Komponieren nicht denken bzw. beim Denken nicht komponieren kann[1]. Da aber auch das Komponieren von absoluter Musik, für die Brahms prädestiniert sei, ohne die Beteiligung des Verstandes nicht gehe, leiden nach Shaws Meinung auch die meisten der „absoluten" Werke von Brahms unter dessen „commonplace mind". In diesem Sinne gibt Shaw ein Urteil über die erste Sinfonie, das zugleich für die Zwiespältigkeit der ganzen Brahmskritik beispielhaft ist. Wie auch das über das Doppelkonzert in a-moll erhält es sein Gepräge durch das alle positiven Zugeständnisse aufhebende „but". Bei beiden Werken lobt Shaw zunächst den vielversprechenden thematischen Einfall, um dann mit einem großen „aber" die konstruktive sinfonische Verarbeitung scharf zu bemängeln und den organischen Zusammenhang jedes dieser Werke gänzlich zu bestreiten[2]. Bei dem Deutschen Requiem summieren sich seine grundsätzliche Abneigung gegen Oratorien („unstaged operettas on scriptural themes") und sein Unwillen über Brahms Schwächen zu einem Urteil, das in seiner Bissigkeit und diskreditierenden Ironie in den Kritiken nicht seinesgleichen hat[3]. Dieses Werk anzuhören, sei ein Opfer, das von keinem Menschen zweimal verlangt werden könne,

---

[1] „His extraordinary mechanical power of turning out the most ponderous description of music positively by tones, and the stupendous seriousness with which he takes this gift, are unrestrained by any consciousness on his part of the commonplaceness of his ideas, which makes his tone-poetry all but worthless, or the lack of constructive capacity which makes his absolute music incoherent" (ML I, S. 217). „Stripp of the euphuism from these symphonies, and you will find a string of incomplete dance and ballad tunes, following one another with no more organic coherence than the succession of passing images reflected in a shop window in Piccadilly during any twenty minutes in the day" (ML I, S. 18 f.).

[2] Vgl. ML III, S. 89 bzw. ML II, S. 204.

[3] Die Qualitäten des Deutschen Requiems „could have been guessed by a deaf man from the mountainious tedium of the unfortunate audience, who yet listened with a perverse belief that Brahms is a great composer, and the performance of this masterpiece of his an infinitely solemn and important function. I am afraid that this delusion was not confined to those who, having found by experience that good music bores them, have rushly concluded that all music that bores them must be good" (ML I, S. 216).

ja Brahms begibt sich nach Shaws Auffassung mit dieser „violation of the laws of nature" des Anspruchs, als ernsthafter Komponist angesehen zu werden. Den Grund für diese geradezu vernichtende Kritik sieht Shaw darin, daß Brahms die Unverfrorenheit besessen habe, die technische Schreibweise (Polyphonie, Orgelpunkte etc.) von seinen Vorgängern Mozart und Beethoven zu übernehmen und sie bis ins schon fast Perverse zu übersteigern. Das Ergebnis sei so „execrably dull" und entbehre so jeglicher Vergeistigung, daß es sich nicht einmal mit dem dürftigsten Trauermarsch messen könne.

Faßt man die einzelnen Äußerungen über Brahms zu einem Ganzen – gleichsam zu einem Brahmsbild Shaws – zusammen, so muß man feststellen, daß einzelne Züge dieses Bildes durchaus richtig, andere dagegen völlig verzeichnet sind. Shaw hat wohl sicher recht, wenn er Brahms' Kammermusik für bedeutender hält als die sinfonischen Werke, oder wenn er den hoch entwickelten Klangsinn besonders betont. Bezeichnend für die von ihm selbst zugegebene Boshaftigkeit gegen Brahms ist jedoch, daß er nicht selten diesen ungemein differenzierten Klangsinn als wollüstige Klangsinnlichkeit auszulegen sucht[1]. Es ist auch richtig, wenn Shaw auf Brahms' Beziehungen zu Bach hinweist oder wenn er behauptet, daß Brahms an dem Erbe Beethovens laboriert habe. Es ist auch nicht unberechtigt zu sagen, daß den sinfonischen Werken und auch dem deutschen Requiem stellenweise eine gewisse Zähigkeit und qualitative Unausgewogenheit eignet. Daß Shaw aber über das Klarinettenquintett in Superlativen spricht, gleichzeitig der 4. Sinfonie jedoch nicht im mindesten gerecht wird, beweist, daß er das Wesen der Brahmsschen Musik letzten Endes doch nicht erfaßt hat. Das ist insofern erstaunlich, als er an sich für jene Eigenschaft der Musik, durch die auch die Werke von Brahms gekennzeichnet sind, durchaus Verständnis hat. Er weiß wohl darum, daß „the poetry that lies too deep for words does not lie too deep for music", doch wendet er diese Erkenntnis unverständlicherweise gerade bei Brahms' Musik nicht an, sondern bleibt ganz in seiner Alternative absolut-dramatisch befangen[2].

Die Beethovenkritik Shaws hat äußerlich mit seiner Brahmskritik eine Eigenschaft gemeinsam: die Uneinheitlichkeit. Sie ist nicht rein positiv, wie die Brahmskritik nicht rein negativ ist. Auf der einen Seite werden Fidelio, die Chorphantasie und die 9. Sinfonie als Meisterwerke bezeichnet, auf der anderen

---

[1] „Brahms is nothing more than a sentimental voluptuary with a wonderful ear . . . he is the most wanton of composers . . . he is only ingenious in his wantonness. Only his wantonness is not vicious, it is that of a great baby . . . never more happy than when he has a crooning song to play with, always ready for the rocking-horse and the sugar stick and rather tiresomely addicted to dressing himself up as Handel or Beethoven in making a prolonged and intolerable noise" (ML III, S. 11).

[2] „The moment Brahms tried to use music for the purpose of expressing or describing anything in the least degree extraneous to itself he became commonplace and tedious . . . When he made music purely for the sake of music, designing sound pattern without any reference to literary subjects or specific emotions he became one of the wonders of the world" (ML III, S. 185).

spricht Shaw von Beethovens „Whisky and water codas" oder von „clumsy and obvious sensationalism". Wiederum zeigt sich ein Nebeneinander von Ablehnung und Bewunderung. Nun wird aber, worauf anfangs schon hingewiesen wurde, Beethoven in die „große deutsche Musikerdynastie" eingereiht, Brahms dagegen nicht. Das bedeutet, daß Shaw Beethoven gegenüber letzten Endes zu einem übergeordneten und zwar positiven „Gesamturteil" kommt, das ihm, wie er ausdrücklich betont, bei Brahms nicht möglich ist. Der Charakter dieses Urteils ist allerdings ein ganz anderer als der des Urteils über Mozart, der ja auch zu der „Dynastie" gehört. Shaws Verhältnis zu Mozart gipfelt in der Bewunderung von dessen künstlerischer Universalität. Er steht Mozart eigentlich nicht gegenüber, sondern verliert sich geradezu an ihn. Davon kann bei seinem Verhältnis zu Beethoven keine Rede sein, obwohl aus seiner Kritik hervorgeht, daß er einen der wichtigsten Züge der Musik Beethovens klar erkannt hat. Er bezeichnet nämlich Beethoven als den Komponisten, der die Musik ausschließlich zum Ausdruck seiner Stimmungen und seines Gefühls gemacht habe[1]. Insofern steht seine Beethoven-Interpretation der Mozarts an Klarsichtigkeit nicht nach. Und doch unterscheidet sie sich von dieser in einem wesentlichen Punkte: sie ist keineswegs von der gleichen bedingungslosen Bekenntnishaftigkeit. Das Bekenntnis zu Mozart ist vorbehaltlos und umfassend; das Verhältnis zu Beethoven aber ist im Grunde nur eines zu dessen 9. Sinfonie. Die „Choral Symphony" hält Shaw für das weitaus bedeutendste Werk Beethovens; zu ihr allein findet er einen unmittelbaren innerlichen Bezug. Eine Aufführung der Neunten hat für ihn nicht den Charakter eines Konzerts, sondern den einer heiligen Handlung. Auffallend ist aber, daß er von den ersten drei Sätzen dieser Sinfonie so gut wie gar nicht spricht. Wäre auch der vierte Satz wie bei den anderen Sinfonien rein instrumental, so würde Shaws Verhältnis zur Neunten ein ganz anderes gewesen sein. Wenn er von der „Choral Symphony" spricht, meint er an sich nur ihren letzten Satz und bei diesem auch nicht die rein musikalische Beschaffenheit, sondern seinen ideologischen Gehalt. Bezeichnend dafür ist, daß er die Sinfonie als eine „great hymn to happiness with a noble and heartfelt glorification of joy and love" der Zauberflöte (religious music!) gleichsetzt. Diese ganz einseitige, die musikalischen Belange vernachlässigende Beurteilung zeigt sich ebenso bei der Besprechung der Chorphantasie: wiederum handelt Shaws Urteil nicht über das „wie" des Werkes sondern über das „wozu"[2], d. h. es ist, wie das über die 9. Sinfonie, nicht ein ästhetisches sondern ein psychologisierendes und moralisches. Das Urteil über Fidelio ist ähnlichen Charakters. Die Interjektion „how great an opera!" ist nicht durch die Bewun-

[1] „All Beethoven's music is an expression of his mood" (ML III, S. 50). „Beethoven bowed to no ideal of beauty; he only sought the expression for his feeling; he had shown how those inarticulate mood-poems which surge through men who have, like himself, no exceptional command of words, can be written down in music as symphonies" (*Perfect Wagnerite*, S. 264).

[2] Vgl. ML I, S. 149.

derung der musikalischen Faktur des Werkes veranlaßt, sondern durch die dem Text zugrunde liegende Idee. Über die Musik der Oper enthält Shaw sich des Urteils.

Shaw bedurfte der deutlichen, an das Wort und die Idee gebundenen Sprache des vierten Satzes der 9. Sinfonie, um sich Beethoven innerlich nähern zu können. Allein die Kenntnis des Beethovenschen Schaffensprinzips hätte es nicht vermocht, sein Verhältnis zu diesem Komponisten wesentlich besser sein zu lassen als das zu Brahms. Dieser Sachverhalt ist keineswegs erstaunlich oder unverständlich, sondern sogar ganz folgerichtig, wenn man bedenkt, warum Shaw Mozart liebt. Beethoven hat nicht Mozarts „perfection of temper" und „refinement of consciousness", er ist nicht „completely selfpossessed" und geht nicht „about his work as quietly as a common man goes about his ordinary business". Er ist für Shaw ein Titan; wenn aber das Finale der 7. Sinfonie einmal „clumsy and obvious sensationalism" und ein anderes Mal „a transport of vigour and passion of the more muscular kind" genannt wird, und wenn Shaw von „intentional intellectualities, profundities, theatrical fits and starts and wayward caprices of selfconscious genius" im Hinblick auf Beethoven spricht, so können ihm keinerlei Eigenschaften eines „titan-fancier" nachgesagt werden.

Es gibt bei Shaw keine spontane Verbindung zu der Musik Beethovens um ihrer rein musikalischen Eigenschaften willen. Er wertet sie nicht als ästhetisches Phänomen, sondern – immer im Hinblick auf die 9. Sinfonie – als ethisches und aktivierendes, d. h. er sieht sie nicht als Zweck sondern als Mittel.

Angesichts des bisher gewonnenen Einblicks liegt es nahe, Shaw einen „Mozart-fancier" zu nennen. Dem steht jedoch im Wege, daß er selbst sich als „vollkommenen Wagnerianer" bezeichnet. Zur Klärung dieser Selbstbezeichnung ist zu fragen: 1. Wie urteilen Shaw und Wagner über die gleichen Objekte; kann Shaws Meinungsbildung von der Lektüre der Schriften Wagners abhängig sein? 2. Wie beurteilt und interpretiert Shaw die Persönlichkeit und das s. E. bedeutendste Werk Wagners?

Die bei Shaw und Wagner nahezu identische Definition des Genies (bes. Mozarts) als eines Vollenders seiner Epoche, die gemeinsame Ablehnung des Oratoriums als unechter Kirchenmusik, die übereinstimmende Ansicht, daß die dramatisch musikalische Gestaltung der Charaktere im Don Giovanni nicht zu übertreffen sei, die gemeinsame Forderung der Umwandlung des klassischen Balletts in das Tanzdrama und noch eine Anzahl weiterer gedanklicher Verwandtschaften lassen zunächst eine direkte Abhängigkeit Shaws von den – ihm nachweislich seit etwa 1891 zugänglichen[1] – Schriften Wagners vermuten. Wie aber seine autobiographischen Angaben[2] beweisen, sind seine Liebe zu Mozart sowie sein Verhältnis zu Beethoven und den italienischen Opernkomponisten

[1] Die englische Übersetzung von W. A. Ellis begann 1890 in London zu erscheinen.

[2] Hauptsächlich in den *Sixteen Self Sketches* und dem Preface zu *Immaturity*.

auf keinen Fall erst durch Lektüre angeregt worden. Das fundamentale Erlebnis des Don Giovanni liegt lange vor der ersten Berührung mit Wagnerschen Gedanken. Da seine ausführlichen Abhandlungen über Mozart und Beethoven aber erst nach 1891 geschrieben sind, ist es sehr wahrscheinlich, daß viele seiner zunächst nur durch gefühlsmäßige Eindrücke bestimmten Ansichten sich mit der Kenntnis der Wagnerschriften zu einer überlegten Meinung abgeklärt haben, und daß einige der wichtigsten Gedanken, die zwar implicite, aber noch unorganisiert und unausgesprochen in ihm vorhanden waren, erst nach der Lektüre verwandter Gedanken Wagners definitiv formuliert worden sind. „Das Kunstwerk der Zukunft", „Über das Dirigieren", „Beethoven" und „Oper und Drama" haben sich in einzelnen Punkten spürbar auf die Urteilsbildung Shaws ausgewirkt. Ein Vergleich führt jedoch zu dem Ergebnis, daß Shaw die Gedanken dieser Schriften nur dann in die seinen einbezogen hat, wenn sie seiner ursprünglichen, von Wagner unbeeinflußten Meinung nahestanden oder wenigstens entgegenkamen. Die unterschiedlichen Ansichten über Beethoven und vor allem über die Oper als Gattung zeigen, daß Shaw durchaus kritisch an die Wagnerschriften heranging und sich nur das zu eigen machte, was ihm „paßte". Die enthusiastische Art z. B., in der er über Mozart spricht, ist bei Wagner gerade in bezug auf Beethoven festzustellen und zwar besonders im Hinblick auf einige derjenigen Werke, mit denen Shaw absolut nichts anfangen kann. Bei dem Trauermarsch der Eroica beschreibt er mit grotesker Respektlosigkeit, daß ihn dieser Satz immer an die zeitraubende Beerdigung mehrerer seiner Verwandten erinnere. Wagner dagegen interpretiert äußerst gefühlsbetont mit Ausdrücken wie „Liebe", „Trauer", „Klage", „Rührung", „Schmerz"[1]. Bei der 7. Sinfonie von „Verzückung" über die „Apotheose des Tanzes" zu sprechen, ist Shaw gänzlich fremd. Die 9. Sinfonie halten zwar beide für das bedeutendste Werk Beethovens, aber: für Wagner bedeutet sie gleichsam „nur" die Krönung des auch ohne sie phänomenalen Gesamtwerks; für Shaw dagegen ist sie der Schlüssel und die Brücke zu Beethoven überhaupt, und zwar eben nicht als musikalische Komposition, wie bei Wagner, sondern als Dokument der Humanität.

Gegen die Oper kämpft Wagner aus künstlerischer Überzeugung und mit musikästhetischen Argumenten. Shaws Propagandazug für das „Bayreuth music drama" hat indessen keine gegen die Oper gerichteten künstlerischen Beweggründe. Wagners Idee vom Gesamtkunstwerk behandelt er fast als Kuriosum. Gegen das Nebeneinander von Oper und Musikdrama hat er keinerlei Bedenken, da diese beiden Gattungen für ihn gar nichts miteinander zu tun haben. Wenn ein Werk ihn vom dramatischen Standpunkt aus fesselt, wie etwa Glucks „Orpheus" oder Verdis „Troubadour", so stört es ihn keineswegs, wenn es sich um eine Nummernoper handelt. Auch er wertet zwar ein „true music drama" höher

---

[1] Vgl. ML III, S. 155 ff. bzw. WAGNER, *Ges. Schr.*, hg. v. J. KAPP, Bd. 9, S. 112.

als eine große Oper, doch erweist sein 1898 erschienener Essay „The Perfect Wagnerite", daß für diese unterschiedliche Wertschätzung, wie bei der Interpretation der 9. Sinfonie, vorwiegend außermusikalische Gesichtspunkte ausschlaggebend sind. Dieser Essay trägt den Untertitel „A commentary on the Niblung's Ring" und stellt nach Shaws Ansicht die einzig richtige Interpretation dieses „bedeutendsten Werkes Wagners und des 19. Jahrhunderts" dar. Wie gern Shaw musikalisch künstlerische Gesichtspunkte zugunsten literarischer vernachlässigt und die Ideologie eines musikalischen Kunstwerks zum Kriterium seiner Beurteilung macht, zeigt sich daran, daß erstens die Behandlung der Musik des Ring hinter der Interpretation des Textes in erheblichem Maße zurücksteht, daß zweitens die Problematik, die Shaw in der Ringmusik für vorhanden hält, ausschließlich durch eine höchst eigenwillige Textinterpretation gelöst wird und daß drittens ganze Szenen, mögen sie musikalisch noch so bedeutend und sogar von Wagner selbst schriftlich begründet sein, für überflüssig erklärt werden, nur weil sie für Shaws eigenwillige Deutung des ganzen Werkes nicht ergiebig sind. Shaw hat sich nicht durch die musikalische Beschaffenheit veranlaßt gefühlt, den Ring als so hochbedeutendes Werk zu bezeichnen, sondern vielmehr durch den sozialtheoretischen Gehalt und die politische Absicht, die er der Ringdichtung unterstellt. In der Meinung, der Ring habe eine „sehr dringliche und scharfe philosophische und soziale Bedeutung" aktualisiert er ihn zu einer Allegorie des kapitalistischen Zeitalters und stempelt die dramatischen Gestalten zu Typen der Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts[1]. Alberich wird der die Masse unterdrückende Kapitalist, sein Tarnhelm der Zylinder des Aktienbesitzers. Fafner und Fasolt bedeuten die Masse, das „respectful money whorshipping people". Die Götter versinnbildlichen die Intellektuellen, „who administer states and churches". Wotan ist „the whole tragedy of human history and the whole horror of the dilemmas from which the world is shrinking to-day". Alberichs Höhle kann ein Bergwerk, eine Bleiweißfabrik oder sonst irgendein Ort sein, an dem täglich menschliches Leben und Glück verbrecherischen Kreaturen geopfert werden. Siegfried aber ist das Ideal, der geborene Anarchist, mit dem Wagner, beeinflußt von Bakunin und Feuerbach, nach Shaws Meinung den Überwinder des kapitalistischen Zeitalters hat darstellen wollen[2].

Von dieser willkürlichen Deutung des Textes hat Shaw die Lösung der nach seiner Meinung in der Ringmusik vorhandenen Probleme abhängig gemacht.

---

[1] „The Ring ... is a drama of to-day, and not of a remote and fabulous antiquity. It could not have been written before the second half of the nineteenth century" (*Perfect Wagnerite,* S. 167).

[2] „The most inevitable dramatic conception of the nineteenth century is that of a perfectly naive hero upsetting religion, law and order in all directions, and establishing in their place the unfettered action of humanity doing exactly what it likes, and producing order instead of confusion thereby because it likes to do what is necessary for the good of the race" (*Perfect Wagnerite,* S. 216).

Er behauptet, daß der Zyklus hinsichtlich der musikalisch künstlerischen Gestaltung in zwei Teile auseinanderfalle, die in keiner Hinsicht etwas miteinander zu tun hätten. Der erste sei echtes „music drama", der zweite „nothing but opera"[1]. Der Bruch liege zwischen den Szenen „Wanderer-Siegfried" und „Siegfried-Brünnhilde", also vor der Szene „Siegfried" III, 3[2]. Erklärt wird dieser musikalische Stilbruch damit, daß Wagner in den zwischen der Dichtung des Ringtextes und der Komposition des „opernhaften" Teils verstrichenen 22 Jahren das Interesse an seinem ursprünglichen allegorischen Plan verloren habe und deshalb nicht mehr imstande gewesen sei, wie zu dem ersten Teil auch zu dem zweiten eine diesem Plan entsprechende musikdramatische Vertonung zu schaffen. Er habe 1876 das eigentliche Thema seiner Dichtung wegen der seinen Wünschen und Hoffnungen gerade entgegengesetzten politischen Entwicklung nach 1848 nicht mehr als eine Theorie des gegenwärtigen Lebens ansehen können[3] und sei bei der Wiederaufnahme der Komposition „lohengrinisierend in den status quo ante" zurückgefallen. Diese Begründung ist unvereinbar mit seiner gleichzeitigen Feststellung, daß bereits die Dichtung der letzten Szene des „Siegfried" und die der ganzen „Götterdämmerung" – die doch im gleichen Jahr wie die des „Rheingold" und der „Walküre" entstanden ist – mit der ursprünglichen sozialtheoretischen Allegorie nichts mehr zu tun habe. Wagner sei mit dieser bei „Siegfried" III, 3 „am Ende" gewesen und für den Rest der Dichtung in unglücklichen Didaktizismus verfallen, indem er die Liebe als Universalheilmittel angepriesen habe.

Wenn also schon in der Dichtung ein Bruch vorläge, so wäre doch für Shaw nichts naheliegender gewesen als den musikalischen aus dem vorhergegangenen dichterischen zu erklären. Daß er statt dessen die umwegigen politischen Aspekte heranholt, ist der wohl deutlichste Beweis für seine bedenkliche Neigung, künstlerische, individuelle und politische Gesichtspunkte ziemlich skrupellos ineinander zu verdrehen und zeigt darüber hinaus sein Bemühen, sich gerade Wagner als eindrucksvollen Zeugen für seine Theorie zu sichern, daß ein in seinem Sinne echter, d. h. dem politischen Gegenwartsgeschehen aufgeschlossener Künstler seinem Schaffen eine politische Absicht zugrunde lege. Würde man Shaw vorgeworfen haben, daß doch eine grobe Inkonsequenz darin

---

[1] „Before many bars [der Götterdämmerung] have been played, Siegfried and the wakened Brynhild, newly become tenor and soprano, will sing a concterted cadenza; plunge on from that to a magnificent love duet; and end by the impetous semiquaver triplets of the famous finales to the first act of Don Giovanni" (*Perfect Wagnerite,* S. 210).

[2] Bereits Röckel hat sehr zu Wagners Verdruß den unbefriedigenden Wandel der Brünnhilde in und nach der Begegnungsszene mit Siegfried moniert.

[3] „Siegfried did not arrive, and Bismarck did. Roeckel faded into a prisoner whose inprisonment made no difference. Bakoonin broke up, not Valhalla, but the International . . . The Siegfrieds of 1848 were hopeless political failures, whereas the Wotans and Alberichs and Lokis were conspicious political successes" (*Perfect Wagnerite,* S. 239 ff.).

liege, durch den Vorwurf des doppelten Stilbruchs einmal über den Ring praktisch den Stab zu brechen und ihn im gleichen Atemzuge als das bedeutendste Werk des 19. Jahrhunderts zu bezeichnen, so hätte er zweifellos geantwortet, daß das, was dem Ring seine überragende Bedeutung gebe, von dem Bruch gar nicht berührt würde. Er hält das Werk mit der Szene „Siegfried" III, 2 für abgeschlossen und man tut s. E. gut daran, die letzte Szene des „Siegfried" und die ganze „Götterdämmerung" für „unwagnerisch" zu erklären und wegzulassen. Unter dem Vorwand, ein besserer Wagnerianer zu sein als Wagner selbst, stutzt er den Ring so zurecht, daß er für seine sozialpolitischen Propagandaabsichten brauchbar wird und dem von ihm angestrebten Wagnerbild entspricht.

Durch diese um außermusikalischer Dinge willen dem Kunstwerk Gewalt antuende Interpretation ist der Essay „The Perfect Wagnerite" das extreme Beispiel für die zweite der beiden Komponenten, durch die Shaws Verhältnis zur Musik gebildet wird. Die erste ist seine von den Eltern, besonders von der Mutter[1], ererbte Musikalität, die ihn befähigt, ein musikalisches Kunstwerk allein wegen seiner musikalischen Beschaffenheit zu lieben oder zu verwerfen. Sie wird bedrängt durch Shaws von sozialtheoretischen Gedanken geprägte Weltanschauung, die Kunst um ihrer selbst willen nicht duldet, in der vielmehr alles über das „Warum" und „Wozu" seiner Existenz Rechenschaft ablegen muß. In ihr erfüllt die Musik einen Sinn nur als Darstellerin der „realities of life".

[1] Sie erteilte Gesangs- und Klavierunterricht, gab eigene Konzerte und trat sogar in Opernaufführungen als Azucena und Donna Anna auf.

Zur Deutung des Begriffs Fantasia

von

MARGARETE REIMANN

Die Definition des Begriffs Fantasia als einthematisches Ricercar, die M. Seiffert[1] vorlegte, hat schon früh Zweifel erregt, wo nicht ausführliche Ablehnung gefunden[2], so daß sie hier nicht mehr eingehend erörtert zu werden braucht. Seiffert ist bekanntlich durch sehr willkürliche Auslegung der Angaben von M. Praetorius[3] und unvollständige Kenntnis D. Scorpiones[4] irregeführt worden. Scorpione fährt nämlich fort: „Io però dal Principiante non voglio questo; ma solo un semplice ricercare, senza tanti soggetti e rivoltamenti"[5], scheint also das einthematische Ricercar nicht auszuschließen[6]. Mit Deffners Untersuchungen, die, gestützt auf den sehr subjektiv gedeuteten Santa Maria[7], die Fantasie nur zur improvisatorischen Musizierpraxis machen und als solche mit dem dem Autor hauptsächlich bekannten Typ des kontrapunktischen Ricercars identifizieren – Fantasia also gleich improvisiertes Ricercar setzen –, wird diese wieder unlöslich mit dem Ricercar, bei den obengenannten neueren Bearbeitern, die fast ausschließlich Deffners Definition übernehmen (das gilt auch noch für W. Apels Harvard-Dictionary) automatisch auch mit den verwandten Formen Präludium, Toccata, Tastata, Capriccio, Tiento usw. verquickt. Und das, je mehr neuere Untersuchungen wie die O. Gombosis[8], W. Apels[9], K. Jeppesens[10] sich der Ergründung der verwandten Formen widmen. Einen Weg in Neuland bahnt erst in jüngster Zeit H. H. Eggebrecht mit

---

[1] *Geschichte der Klaviermusik,* Leipzig 1899, S. 32 ff.

[2] O. Deffner, *Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente,* Diss. Kiel 1928; P. Hamburger, *Die Fantasien in Emanuel Adriansens Pratum musicum,* 1600, ZfMw XII; A. Ghislanzoni, *La genesi storica della Fuga,* RMI 1949 ff.

[3] *Syntagma musicum* III, Ausg. v. E. Bernoulli, Leipzig 1916, S. 33.

[4] *Riflessioni harmoniche,* Neapel 1701.

[5] Ghislanzoni, a. a. O., RMI 1951, S. 7.

[6] Eine Neufassung der Geschichte der Klaviermusik ist längst überfällig.

[7] Th. a Santa Maria, *L'Arte de Taner fantasia,* Valladolid 1565.

[8] *Zur Vorgeschichte der Tokkate,* Acta mus. VI, 1934.

[9] *The early development of the organ ricercar,* Mus. disc. III, Fasc. 2, 3, 4, 1949.

[10] *Die ital. Orgelmusik am Anfang des Cinquecento.* Kopenhagen 1943.

seinen Untersuchungen über den Terminus Ricercar[1] und seinem Bericht aus der Werkstatt des Terminologischen Handwörterbuchs[2], mit dessen Ergebnissen, völlig unabhängig von diesen entstanden, sich die nachfolgenden Ausführungen zum Teil decken[3]. Eggebrecht deutet den Begriff Fantasia gemeinsam mit den eben genannten Gattungen, denen allen die Nähe zur Improvisation gemeinsam ist, vor allem L. Schrade folgend[4], als Intonatio, d. h. als Einleitung zu irgendwelchen Spielstücken oder auch nur ganz allgemein als instrumentale Einleitung überhaupt, wofür sich allerdings unzählige Belege anführen lassen. Aber so sehr das in gewisser Hinsicht zutrifft, deckt es nicht die äußerste Wurzel der Fantasia auf. Diese liegt tiefer und lehrt uns in überzeugender Weise den Urgrund der Instrumentalmusik als freies Spiel um des Spiels willen erkennen, um der Freude am Instrumentalen willen, ohne Zweckrichtung, ohne – zunächst wenigstens – verpflichtende Aufgabe, von Beginn aber sich festen Spielregeln in Gestalt eingrenzender Räume, eben bestimmter Formen, freiwillig verpflichtend, wie es zum Wesen reinen Spiels gehört; sie weist uns den „homo ludens" auch hier[5]. Und zugleich zeigt sich die tiefe Scheide, die zwischen Renaissance und Mittelalter, dem solches Musizieren sinnlos, ja frevelhaft hätte scheinen müssen, vorhanden ist. Den bis jetzt frühesten Beweis für diese Auffassung liefert L. Milan, mit den Angaben, die dem *Maestro*[6] beigegeben sind. Hier heißt es im Vorwort: „que qualquiera obra deste libro de qual quier tono que sea: se intitula fantasia: a respecto que solo procede dela fantasia y industria del auctor que la hizo." Der ganze Stolz des Renaissancemusikers ist aus dieser Definition herauszuhören. Fantasia meint also nichts anderes als der Erfindungsgabe des Autors verpflichtete, fixierte Instrumentalkomposition, nicht aus irgendeiner Absicht und zu irgendeinem Zweck aufgeschriebene Improvisation, nur um ihrer selbst willen existierend. Daß Fantasie im Gebrauch der Zeit in allen Ländern Erfindung heißt, dafür einige Belege (vgl. a. S. 263, Anm. 2). H. Finck beklagt in der *Practica Musica*[7] das wilde, sinnlose Improvisieren schlechter Organisten und ihre Gleichgültigkeit dagegen, wo „Meister Mensura, Meister Tactus, Meister Tonus und sonderlich Meister bona fantasia bleibe", und G. Diruta verlangt, daß „Ricercari, Motetti et Messe vi fanno fare buona fantasia"[8]. Wenn die Stücke bei L. Milan durch alle Modi geschrieben werden, so – das wird

---

[1] H. H. Eggebrecht in AfMw IX, 1952.

[2] H. H. Eggebrecht im Utrechter Kongreßbericht (erscheint demnächst).

[3] Der Aufsatz im Utrechter Kongreßbericht hat mir vor dem Erscheinen vorgelegen, wofür dem Verfasser auch an dieser Stelle gedankt sei.

[4] *Die ältesten Denkmäler der Orgelmusik . . .*, Diss. Leipzig 1928, S. 9.

[5] Vgl. J. Huizinga, *Homo ludens*, Leyden 1938. Dieses gerade für die Musikwissenschaft so fruchtbar zu machende Werk ist m. W. von dieser noch kaum ausgewertet.

[6] Luys Milan, *Libro de musica de vihuela . . .*, 1535, PäM II, hg. v. L. Schrade.

[7] 1565; vgl. die Stelle bei J. Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke*, Stockholm 1951, S. 204, Anm. 13.

[8] Zit. nach C. Krebs, *Girolamo Dirutas Transsilvano*, VfMw 1892, S. 354, Anm. 1.

immer wieder betont – zunächst nur, um sich in allen dadurch bedingten neuen Griffen zu üben, nicht um als Intonationen zu entsprechenden Stücken in diesen Tonarten zu dienen, was derartige Verwendung aber natürlich nicht ausschloß. Daß die Spielstücke zugleich immer Etüdenmaterial darstellen müssen, ist bei der völligen Einheit von Spiel und Übung, die die Alten reich gemacht hat, selbstverständlich. Beherrschung des Instruments ist Voraussetzung für Beherrschung des „Spiels". Ein Stück wie Nr. 13 trägt z. B. den Vermerk: „y solamente esta compuesta para hazer soltura de dos dedos", und der Volksmund kennt nach Milan für besonders laufende Stücke die hübsche Bezeichnung „para hazer dedillo".

Bevor diese Auffassung auch mit anderen Beweisen gestützt wird – einer ist schon das reiche Vorkommen von ganzen Sammlungen von Fantasien für mehrere Instrumente[1], die, auch höchste Improvisationskunst vorausgesetzt, gerade in Gestalt des kontrapunktischen Ricercars der Improvisation nicht günstig gewesen sein dürften –, müssen wir das Werk Milans, das die frühest bekannte Sammlung von Fantasien für Soloinstrumente darstellt und weitere Merkmale für ihre Erkennung bietet, noch kurz näherer Betrachtung unterziehen. Der Betonung der Eigenständigkeit der Gattung gesellt sich automatisch die Forderung: „que sean tanidos como cada uno querria que sus obras lo fuessen" und weiter unten: „que se han de taner con el compas apressurado o espacioso como el auctor quiere." Der Autor verläßt sich also nicht mehr auf den Instinkt des Spielers, so wenig, daß er fast jedem Stück ausführliche Ausführungs- und Tempoangaben beigibt, deren Einhaltung vom Spieler strikt gefordert wird: „como el auctor quiere"[2]. Diese Angaben machen den Maestro zu einer wahren Fundgrube für Interessenten am Problem des alten Tempos. Dabei treten nun die Stücke sämtlich nicht im Gewand ziellosen Hin- und Herschweifens zufälliger Improvisation auf. Wie jedes echte Spiel kennen sie bestimmte Formen, Neuschöpfungen oder Anlehnungen an Vorhandenes, deren Spezialuntersuchung, die hier nicht vorgenommen werden kann, dringend erforderlich wäre. Vieles scheint, wie zu vermuten[3], der Variation verpflichtet, vieles dem kontrapunktischen Wesen von Vokalformen, die selbstverständlich der neuen Gattung sofort dienstbar gemacht werden. Ein Bruch in der Entwicklung, wie ihn K. Jeppesen[4] vom tokkatenartigen Ricercar G. Cavazzonis zum streng kontrapunktisch gebundenen nach Cavazzoni glaubt feststellen zu müssen, liegt wenigstens hier nicht vor. Wo nicht dem neuen Geist neue Formen entsprechen, werden alle vorhandenen Kompositionsweisen gleichzeitig als Spielregel aufgenommen, um dem freien Spiel als gegrenzter Raum zu die-

---

[1] Vgl. MGG, Art. Fantasia.

[2] Auf das Vorhandensein der Tempoangaben verweisen Davison-Apel in der *Historical Anthology of music,* London 1950, unter den Beispielen von Milan.

[3] Vgl. M. Reimann, *Zur Entwicklungsgeschichte des Double,* Mf. V, 4 und VI, 2.

[4] A. a. O.

nen, wie ihn jedes Spiel kennt; wesentlich ist nur, daß es sich um frei erfundene, keiner Vorlage verpflichtete Kompositionen – also nicht etwa um reine Intavolierungen – handelt. Die Situation bei Cavazzoni scheint auch für das Ricercar zufällig; Stücke anderer Schreibweise mögen nicht erhalten sein. Im übrigen war es für den Komponisten eine Frage der Bildung, kontrapunktisch strenge Stücke schreiben zu können. H. Kotters und L. Klebers Tabulaturen zeigen jedenfalls schon um 1520 Fantasien kontrapunktischer Faktur neben nicht imitierenden, homophon laufenden, und wo früheste Lautentabulaturen, wie J. A. Dalzas, F. Bossinensis' u. a., nur den letztgenannten Typ überliefern, wird das Zufall sein. Der Ursprung auch dieser frühesten, improvisationsartigen Typen ist aber zweifellos zunächst die reine Freude am Instrument, nicht das Ziel, Intonation zu sein.

Von hohem Interesse ist nun, daß bei L. Milan auch die mehrteilige Form der Fantasien G. Frescobaldis, zwischen geraden und ungeraden Taktabschnitten, deren Thematik dem ersten Teil verpflichtet ist, wechselnd, schon rein ausgebildet vorliegt – 75 Jahre vor Frescobaldi, der bisher als ihr Schöpfer galt! (Den Wechsel verschiedener Taktarten kennt aber auch die Kanzone, die auch in dieser Hinsicht auf die Fantasia Einfluß genommen haben kann.) Die italienische Kunst muß der spanischen überhaupt sehr viel mehr verdanken, als das bis jetzt gewußt ist [1]. Darauf deutet ein Weiteres. Frescobaldi gilt gleicherweise als der Erfinder des Rubato, wie es vornehmlich seine Erläuterungen zu seinen Capricci fordern [2]. Auch dieser Ruhm muß ihm genommen werden, so wenig solche Spielbräuche überhaupt je Erfindungen einzelner sein können. Milan kennt nämlich diese freie Spielweise für eine bestimmte Anzahl seiner Fantasien bereits. Von Nr. 10 bis 19 und in Gestalt von 4 *Tentos* bringt er eine Anzahl Fantasien, die er mit *tentar la vihuela* näher bestimmt und für die er völlig freie Spielweise verlangt: „Demanera que en un mesma fantasia aveys de hazer mutacion de compas. y por estos os dixe que esta musica no tiene mucho respecto al compas para dar le su natural ayre" (Anmerkung zu Nr. 15). „*Ayre*" scheint dem zu entsprechen, was die Franzosen im 17. und 18. Jahrhundert *mouvement* nennen. Mit dem Begriff *air* bei Morley, was nach Eggebrecht [3] naheläge, wage ich ihn nicht in Beziehung zu setzen, da ich den Erläuterungen Eggebrechts nicht ganz folgen kann. Der Begriff air hat bei Morley bald die Bedeutung modus [4], bald Thema, bald geschlossenes kleines Musikstück [5] und ist ähnlich schwer zu definieren wie der Begriff *point*, der bald Imitation, bald Fugendurchführung bedeutet.

---

[1] Vgl. W. Apel, *Neapolitan links between Cabezon and Frescobaldi*, Musical Quaterly 1938.

[2] *1° libro di Capricci, Canzon francese e Recercari . . .*, Venedig 1626.

[3] Vgl. Kongreßbericht, a. a. O.

[4] So auch Apel im *Harvard Dictionary*, London 1946, Art. Ayre 2.

[5] Vgl. Th. Morley, *A plain and easy introduction . . .*, NA. v. R. A. Harmann, London 1952.

Weiter heißt es bei Milan „todo lo que sera consonancias tanerlas con el compas a espacio y todo lo que sera redobles tanerles con el compas apriessa" (Anmerkung zu Nr. 10). Diese Orientierung des Tempos an den Notenwerten kennt so noch wörtlich Frescobaldi. Solche freie Spielweise scheint zugleich mit dem freien Spielstück geboren und allgemein einer seiner geometrischen Orte zu sein. Wie sehr z. B. auch die Franzosen sie kennen, beweist das Ms. Bauyn[1], das L. Couperins Präludien überhaupt ohne jede Mensurierung und Takteinteilung bietet und diese sicher von den französischen Lautenisten übernommen hat, so sehr es sonst nachweislich auch Frescobaldi verpflichtet ist. Sie wird auch schon früher aufgetreten sein als 1535, und Milan und nach ihm Frescobaldi erläutern sie nur deshalb so ausführlich, weil sie bloß bestimmten Spieltypen zukommt, nicht allen. Daß diese tempofreie Spielweise eben den aus dem *tentar* entwickelten Formen bis zuletzt geeignet hat, wird weiter unten zu zeigen sein.

Mit dieser Gattung Fantasien, die Milan ausdrücklich von den vorher besprochenen abhebt, begegnen wir nun einer weiteren Bedeutung des Terminus Fantasia, mit der dieser identisch wird, mit dem Begriff Ricercata oder Ricercar, so weit dieser die Stimmung eines Instruments suchen und das gestimmte Instrument versuchen meint[2]. Zugleich bietet dies *tentar la vihuela* (tentar = versuchen, untersuchen) die Definition des Terminus *Tiento*. Milan spricht von diesen Stücken auch als *fantasias de tentos* und erläutert in der Anmerkung zur zweiten Fantasie noch ausdrücklich „que mas propriamente se pueden dezir tentos" (eine Deutung, die L. Schrade, S. 131, schon gestreift hat). Allerdings ist die Bezeichnung *Tento* – sie scheint eine Wortschöpfung Milans zu sein – so nachdrücklich nur den vier Tentos beigegeben. Aber diese scheinen aus der Gruppe der übrigen nur herausgehoben zu sein, weil sie die im Satz kunstreichsten sind. Da dieses Versuchen des Instruments, das ja bei der damaligen Stimmung besonders im Zusammenspiel mit mehreren Instrumenten dringend erforderlich war, notgedrungen vor dem Spiel erfolgte, wird das Tento automatisch zum Einleitungsstück, zum Präludium, Prooemion, zur Intonatio, und da es hier einen bestimmten Zweck verfolgen mußte, eben den, alle Saiten im Akkord und in Passagen durchzuprobieren, was diese Milanschen Stücke auch tatsächlich tun – sie zeigen schon im äußeren Notenbild den Unterschied zu den übrigen: lebhaftere Passagenbewegtheit in Achteln gegen dort Halben und Vierteln –, so bedarf es einer eigenen Komposition für dieses so und so geartete und gestimmte Instrument, eben einer Fantasia. Daß diese Notwendigkeit, das Instrument auszuprobieren, sofort den Spielreiz auslöst und daß das zunächst notwendige Lauf- und Akkordstück nun zum reinen Spielselbstzweck wird, so sehr, daß Milan diese Spielweise als *taner de gala* (!) bezeichnet und daß es im Volksmund gerade von diesen Stücken heißt *hazer dedillo,* ist höchst

[1] Vgl. MGG, Art. Bauyn.
[2] Ich stütze mich hier auf die Ergebnisse von Eggebrecht, AfMw IX.

bezeichnend. Und so beschränken sie sich auch durchaus nicht darauf, Einleitung zu sein – nichts im Milanschen Werk und wenig bei allen späteren Theoretikern deutet darauf hin –, sondern sie werden reine Spielstücke, schon wieder um ihrer selbst willen. So kommen auch bis zuletzt Fantasias auf Titeln wie in Sammelwerken auch an anderen Stellen als zu Beginn und auch allein vor[1]. Sie können sich jederzeit aus der Personalunion mit dem Präludium und damit der Identität aller Stücke, die als solches dienen können, wieder lösen und unabhängig sein. Andrerseits aber macht dieses *tentar,* das oft genug unvorbereitet erfolgen muß, die Fantasia innerhalb dieses Bedeutungskreises zur Improvisation. Nun haben aber alle solche solistischen Instrumentalstücke von Natur aus stärkste Affinität zur Improvisation, besonders in einer Zeit, wo zwischen Improvisation, Komposition und Darbietung noch kein Wesensunterschied besteht und die Fähigkeit zur Improvisation eine so selbstverständliche ist, daß sie einen wesentlichen, manchmal fast ausschließlichen Teil der Spielpraxis bildet. Das hat Deffner irregeführt. Improvisiert wird in der Zeit schlechthin alles, auch Variationen, Tänze, nicht nur Fantasien, wenn auch diese in der Eigenschaft als Präludium am ehesten. So kommt es, daß die improvisierte Fantasie bei manchen Theoretikern stark im Vordergrund steht und daß sie häufig als bloße Improvisation da mißverstanden wird, wo in Kompositionslehren, was Santa Marias *Arte* ja zweifellos auch ist, von Spiel die Rede ist. Nur der Improvisation zuliebe wäre das Werk sicher nicht geschrieben worden, und wenn die Fantasia, wie Eggebrecht mit Recht feststellt[2], bis ins 18. Jahrhundert der Ars, der Lehre zugehörig erscheint, dann eben, weil sie ein Kompositionszweig war und darüber hinaus der schwierigste und höchste, da zur Komposition einer Fantasia alle anderen vorhandenen Formen gekannt sein mußten, und das gründlich, um sich ihrer zur freien Verwendung bedienen zu können, wie noch zu zeigen ist. Ausschließlich Improvisation ist aber die Fantasia nie, auch im 16. Jahrhundert nicht gewesen. Das bezeugt schon die Fülle der Kompositionen, die nicht nur dem Unvermögen der Spieler ihr Dasein verdanken können, und bei den Theoretikern findet sich meist die Fixierung neben der Improvisation verbürgt. Der Nachdruck liegt nach wie vor auf der freien Erfindung, die sowohl improvisiert wie auskomponiert sein kann.

Th. Morley[3] berührt das Improvisatorische der Form überhaupt nicht und behandelt sie bezeichnenderweise im dritten Kapitel, dem *treating of composition;* M. Praetorius berührt es nur mit der Beifügung *subitanea*[4]; Seb. de Bros-

---

[1] Man vgl. die Titel, die Werke für mehrere Instrumente enthalten, in MGG., Art. Fantasia. F. A. Bonportis *Invenzioni,* G. Muffats *Componimenti* kennen Fantasien auch als Binnenstück einer Reihe.

[2] Kongreßbericht, a. a. O.

[3] A. a. O., S. 271, wo Autoren mit fixierten Stücken genannt sind, und S. 296.

[4] *Syntagma musicum* III, S. 33. Praetorius scheint nicht sehr selbständig. Er übernimmt so wörtlich Inhalte und Definitionen Morleys, daß das kein Zufall sein kann.

sard[1] wiederum nicht beim Artikel Fantasia, sondern bei deren Gleichsetzung mit Tastatura, wo es heißt: „De la vient qu'on nomme aussi Tastatura et Tastature ces sortes de Préludes ou Fantaisies que les Maîtres jouent sur le champ sur ces sortes d'Instrument, comme pour tâter ou éprouver si le Clavecin est en bon estat, si l'instrument est d'accord, si les cordes sont justes"; J. G. Walther[2], der sich auf Brossard stützt, kennt wieder beide Möglichkeiten, bloße Improvisation neben Auskomponierung: „. . . so auch ex tempore sich äußert, da einer nach seinem Sinn etwas spielet oder setzet". Nur J. J. Rousseau[3] beschränkt sich völlig auf die improvisierte Fantasie, kennt im Artikel Préluder aber wieder beides: „C'est surtout en Préludant (also nicht nur!) que ces grands musiciens . . . font briller ces transitions savantes, qui ravissent les auditeurs." Dagegen im Artikel Fantaisie: „Pièce de musique instrumentale qu'on exécute en la composant . . . au lieu que la fantaisie peut être une pièce très régulière, qui ne diffère des autres qu'en ce qu'on l'invente en l'exécutant et qu'elle n'existe plus si-tôt qu'elle est achevée . . . car si tôt qu'elle est écrite ou répétée, ce n'est plus une fantaisie, c'est pièce ordinaire." Aber Rousseau ist der späteste Gewährsmann dieses Zeitraums und schreibt zu einer Zeit, da die Improvisation schon selten und etwas Außerordentliches zu werden beginnt, was auch schon J. Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister*[4] beanstandet: „Ob nun gleich alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stegreife daher, so werden sie doch mehrenteils ordentlich zu Papier gebracht." Selbstverständlich ist die Improvisation ihm noch unbedingtes Erfordernis[5]: „Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eigenem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantaisieren könnten? Es würde ja lauter hölzernes, auswendig gelerntes und steiffes Zeug herauskommen", so sehr er auch die Fixierung anerkennt, denn er redet mit Bewunderung von J. J. Frobergers Fantasien[6].

Mit diesen Erwägungen scheint sich mir doch ein feiner Unterschied in den vielen Benennungen, die die Zeit für freie Spielstücke kennt, abzuzeichnen: Toccata, Tastata, Arpeggiata (erst später), Fantasia und Tiento je nach ihrer Bedeutung, für Stücke, die die reine Freude am Instrumentalen und Improvisatorischen, ohne direkte Zweckrichtung betonen; Präambel, Präludium, Prooemion, Intonatio (Intrada ist im allgemeinen Stücken in mehrstimmiger Besetzung vorbehalten) für Stücke, die bereits einen bestimmten Zweck erfüllen sollen, eben den, Einleitung zu sein.

Nun ist es höchst bezeichnend, wie die Zeit im selben Augenblick, da eben diese Termini eine feste Gattung zu meinen beginnen und damit der freien Er-

---

[1] *Dictionaire de musique,* Paris 1703, Art. Fantaisie, Tastatura.
[2] *Musicalisches Lexicon,* 1732, Art. Fantasia.
[3] *Dictionnaire de musique,* Paris 1767, Art. Fantasia.
[4] 3. Tl., Kap. 13, § 132.
[5] 1. Tl., Kap. 10, § 91.
[6] 1. Tl., Kap. 10, § 96.

findung Grenzen setzen (auch die Fantasia in England[1]) zwei neue Bezeichnungen ins Spiel wirft, die zunächst wieder nur das freie Spiel als solches meinen: Sonata und Sinfonia. Diese neuen Bezeichnungen saugen auch wie selbstverständlich die Fantasia auf. Die *Otto sonate a quattro parte spartite* in A. Banchieris *Organo suonarino* von 1605 z. B., meist vor Fugen stehend, sind nichts anderes als das, was sonst Fantasie genannt worden wäre, die *Sonata cromatica* T. Merulas[2] desgleichen. Sammelbände fassen alles unter den Begriff Sonata und verzeichnen z. B. *Toccate, Canzoni et altre sonate*[3], Chr. Ritter nennt eine Tokkata Sonatina[4], die Sammlung Aresti bringt eine Fuge von G. Pollaroli unter der Bezeichnung Sonata, selbst Offertorien, Elevationen und ganze Orgelmessen deckt der Begriff[5]. Brossard[6] spricht die Bezeichnung *Symphonie* zumeist freien Kompositionen wie Fantaisie und Prélude zu, und Bach nennt seine dreistimmigen Sinfonien im Friedemann Bach-Büchlein noch Fantasien. So erklärt es sich, daß seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts die Bezeichnung Fantasia immer spärlicher vorkommt, um so mehr als inzwischen auch alle Möglichkeiten des freien Spieltriebs von den andern Spielformen systematisch genutzt werden und sie mehr und mehr zu Gattungen entwickelt sind: die Tokkata schweifendes Lauf- und Akkordwerk, das kontrapunktisch durchsetzt sein kann, das Capriccio Verarbeitung bestimmter technischer oder musikalischer Probleme und Programmstück, die Kanzone zum Liedhaften tendierendes Spielstück, das Präludium Eingangsstück. Der Fantasia bleibt nicht mehr viel Raum. Sie wird überflüssig. Ganze Länder, wie z. B. Italien, und ganze Landstriche, wie z. B. der Norden Deutschlands, kennen sie im 17. Jahrhundert kaum noch. Auch England, das sie am nachdrücklichsten gepflegt hat, gibt sie 1650 auf. Wo sie erhalten bleibt, da nach wie vor entweder als formale Neuschöpfung oder im Gewand aller Formen, die die jeweilige Zeitstufe zu bieten hat, natürlich meist in freier Abwandlung dieser. Das Bestreben, sich alles dienstbar zu machen, kann selbst zur Verwendung von Cantus firmus-Vorlagen treiben, wie die In nomine-Kompositionen der Engländer beweisen, auf die der Typ der Hexachordkompositionen zurückgehen dürfte. Selbst Intavolierungen können vereinzelt einbezogen werden, wenn sie nur mit sehr freier Phantasie behandelt sind. Die Möglichkeiten sind unbegrenzt – im Gegensatz zum Ricercar, das über zwei Bedeutungsstufen nicht hinausgelangt ist. Die Fantasie wird so zum Spiegel der jeweiligen Kompositionsweise einer Zeit, da sie sozusagen am Geländer aller Kompositionsweisen entlang komponiert[7]. Das hat zur Folge

[1] Vgl. E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jhs.*, Leipzig 1936.

[2] L. Torchi, *L'Arte musicale in Italia* III, S. 345.

[3] Vgl. den Titel in A. Pirros Beitrag zu A. Lavignac, *Encyclopédie de la musique* [II.

[4] Vgl. Sammlung *Organum* IV, 5.

[5] Vgl. D. Zipolis *Sonate,* 1716, und F. Santinis *Libro di Sonate,* 1720; dazu K. G. Fellerer, *Zur italienischen Orgelmusik des 17. und 18. Jhs.*, JbP 1938.

[6] A. a. O., Art. Symphonie.

[7] Hier berührt sich unsere Betrachtungsweise engstens mit derjenigen H. H. Eggebrechts im obengenannten Kongreßbericht, wo es S. 118 heißt: „Technik

gehabt, daß die Fantasie bis heute jeden Forminhalt aufnehmen und alles sein kann, Ricercar, Tokkata, Präludium, Tanzsatz, Programmstück, Sonate, Konzertsatz, Triosonate, Liedsatz[1]. Das ist es, was ihre Definition so schwierig macht. Noch das Harvard-Dictionary scheitert hier[2]. Wo Kompositionslehren, wie die Santa Marias und J. Bermudos *Declaracion*, die Fantasie vornehmlich mit einer Satzweise, der kontrapunktischen, in Verbindung gebracht wissen wollen, da nur, weil ihnen diese die höchste, kunstreichste, dem freien Spiel des Geistes gemäßeste dünkt. Noch bei J. J. Rousseau[3] heißt es: „c'est composer et jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la Composition a de plus savant en dessein, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie." Bei Mattheson dagegen hat sich die Situation schon völlig geändert. Nun sind es Präludien, Chaconnen, Allemanden, die fantasiert werden sollen (vgl. u.), und im *Vollkommenen Capellmeister* heißt es geradezu[4]: „daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantasien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwider ist denn die Ordnung und der Zwang". Besonders Chaconnen scheinen an die Stelle solcher kontrapunktischen Fantasien getreten zu sein, nach der Organistenprobe zu urteilen, die J. Mattheson in seiner *Großen Generalbaßschule* beschreibt[5], bei der die Organisten eine sechs Minuten lange Chaconne ausführen mußten. Hier spricht die neue Zeit.

Das Recht, jegliche Form aufzugreifen, zeigt sich auch schon bei L. Milan. Er steht nicht an, Pavanen als Formrahmen für seine Stücke zu verwenden und läßt (S. 65) sechs Fantasien im Gewand der Pavana folgen: „estas seys fantasias . . . parascen en su ayre y compostura alas mesmas pavanas que en Ytalia se tanen: y pues en todo remedan a ellas digamos les pavanas", und in zwei Fällen, bei den beiden letzten, übernimmt er auch die italienische Melodie der Tänze, vermerkt es aber ausdrücklich, und schafft nur den Satz aus eigener Phantasie. Auch diese Übernahme fremder Themen hat die Fantasie lange beibehalten. Man denke an die Kompositionen über *Io son ferito* bei Haßler, Erbach, Scheidt u. a.

Die Tatsache, daß die Fantasie in das Gewand jeder Form schlüpfen kann, erklärt, daß z. B. Praetorius[6] und Brossard sie mit Präludium, Fuge, Sinfonie, Sonate, Capriccio identifizieren; Mattheson[7] nimmt noch Chaconne, Arioso, Adagio und Ritornell hinzu; ferner, daß die Komponisten ihre Stücke selbst

---

und Form der Fantasie demnach jeweils bestimmt vom . . . zeitlich, national, individuell je verschiedenen Stand des Komponierens."

[1] Man vgl. dazu auch MGG, Art. Fantasia.

[2] A. a. O., Art. Symphonie.

[3] A. a. O., Art. Préluder.

[4] Tl. 1, Kap. 10, § 94.

[5] Vgl. J. Hedar, *Dietrich Buxtehudes Orgelwerke*, Stockholm 1951.

[6] *Syntagma musicum* III, S. 33.

[7] Tl. 3, Kap. 25, § 53 und Kap. 13, § 132.

doppelt benennen: *Preambel oder Fantasey* bei Newsidler, *Fuga* und *Fantasia* bei Scheidt, oder daß ganze Sammlungen mit *Fantasie ovvero Ricercari, Fantasie seu Canzoni* usw. benannt sind (hier ist die Entscheidung, ob es sich um die Freiheit der Erfindung betonende Ricercari oder um dem Ricercar frei folgende Fantasien handelt, kaum zu fällen), schließlich, daß verschiedene Quellen in der Bezeichnung ein und desselben Stücks völlig differieren[1].

Die Unverbindlichkeit der Form für die freie Phantasie wird besonders Italien nicht müde, seit dem Nachlassen der mit Fantasia bezeichneten Kompositionen, in immer neuen Termini zu betonen. Da heißen die Sammlungen *tratenimento musicale, artefici musicali, pensieri da camera, idee per camera, harmonie da strumenti, capricci armonici, studii, divertimenti.* Nach dem Inhalt dieser Sammlungen können diese Termini alles subsumieren, Tänze, Sonaten, Tokkaten, Introduktionen, Ricercare usf.[2].

Auch die Bezeichnung Invention gehört hierher. Sie ist längst vor F. A. Bonporti, der immer als Vorbild J. S. Bachs gilt, im Gebrauch und Zeiteigentum wie alle übrigen. Am frühesten läßt sie sich bis jetzt bei G. B. Vitali verfolgen in den *Artefici musicali* von 1689, deren Inhalt auf dem Titel angegeben ist mit „Canoni in diverse maniere, contrapunti doppii, inventione curiose, capritii . . .“ usw. A. Murschhauser kennt sie 1696 im *Octitonium:* „. . . cum appendice nonnularum inventionum ac imitationum . . .“ und wenig später J. Theile in den *Novae sonatae* von 1699, wo es in der Aufzählung des Inhalts heißt: „cum brevibus fugis similibusque aliis inventionibus suavissimis.“ Bevor die Stücke untersucht sind, läßt sich Endgültiges natürlich nicht sagen, aber da *invencion* bei Santa Maria im Sinn von Thema gebraucht ist, da Mattheson[3] als höchste Stufe der Improvisation diejenige über den B. c. fordert, wo es gelte, „den Generalbaß und darüber gesetzte Zahlen zu variieren, artige Inventiones zu machen und aus einem schlechten [schlichten] Generalbaß Ciaconnen, Präludien, Allemanden zu verfertigen“, da ferner Bonportis Invenzioni freie Suiten sind und schließlich J. S. Bach selbst in der Titelerläuterung zu seinen Inventionen sagt: „. . . anbey auch zugleich gute inventiones nicht allein zu bekommen, sondern selbige wohl durchzuführen“ und sie im Friedemann Bach-Büchlein als *Präambeln* erscheinen läßt, dürfte der Terminus keinen andern Sinn haben als den immer gleichen, freies Spiel des Geistes zu bedeuten, d. h. nicht Fuge, nicht Ricercar, nicht Präludium usw., aber das eine und das andere

---

[1] Als eines der unendlich zu vermehrenden Beispiele sei nur die Quellenlage für J. P. Sweelinck genannt (vgl. M. Seiffert, Kritischer Bericht zur GA.). GA. Nr. 8 (alte Ausgabe) steht als Fantasia in Ms. Lynar, Lübbenau, als Fuga in Lüneburg KN 208. Nr. 14 in Ms. Lynar als Tokkata, in Ms. mus. Am 340 als Fantasia. Nr. 23 als Tokkata in Ms. Lynar, als Fantasie im Ms. der Lütticher Univ.-Bibl. Man vgl. ferner die Quellenlage von J. J. Froberger und S. Bach.

[2] Vgl. z. B. B. Viviani, *Capricci armonici,* Ven. 1678, die dann erläutert werden: „cioè sinfonie, toccate, sonate, introduttioni . . . [es folgen Tänze] e capricci.“

[3] Zit. nach M. Seiffert, *Gesch. d. Klaviermusik,* Leipzig 1899, S. 350.

und alle zugleich. Das verbürgt auch die Definition von Capriccio im Vocabulario degli Accademici della Crusca, 1729: „Vale anche Pensiero, Fantasia, Ghibirezzo, Invenzione, Bizarria"[1]. Die Bachschen Inventionen sind – nach dem bisherigen Stand der Kenntnis – ohne Vorlage geschaffene, neue Form.

Wir haben für unsere Definition, Fantasie gleich freie Erfindung, noch die Beweise der Theoretiker zu erbringen. Die Bezeichnung Fantasia soll zunächst natürlich, im 16. Jahrhundert, die Gattung von der Intavolierung und dem Basso seguente-Spiel[2] abheben. Alle Theoretiker weisen nachdrücklich darauf hin, daß sie eine Komposition ohne Text sei. Z. B. macht Brossard[3] eine Motette ohne Worte zur Fantasia und Recercata, und bei Morley heißt es: „the most principal and chiefest kind of music which is made without a ditty is the Fantasy"[4]. Je mehr die Zeit fortschreitet, besonders im 18. Jahrhundert, soll mehr der subjektive Einfall hervorgehoben werden als solcher. Doch ist das schon bei Milan erkenntlich. Bei Morley heißt es: „In this may more art be shown than in any other music because the composer is tied to nothing, but that he may add, diminish, and alter at his pleasure (!). And this kind will bear any allowances whatsoever tolerable in other music"[5]. Praetorius, zum Teil wörtlich auf Morley fußend, sagt: „Sintemal er sich alles dessen, was in der Music

---

[1] Vgl. MGG, Art. Capriccio. All diese Gattungen also stehen der Fantasie insofern nahe, als sie die Freiheit der Erfindung betonen. Am meisten trifft das für das *Capriccio* zu, dessen Terminus nur den Einfall schon spezifiziert in Richtung *Bizarria.*

[2] Das läßt sich z. B. sehr deutlich herauslesen aus A. Banchieris Erörterungen in den *Conclusioni dell' organo,* Bologna 1608, gelegentlich deren er S. 24 gute und schlechte Spieler einander gegenüberstellt. Die guten „ciò quelli que practiceranno le buone spartiture et fantasie", die schlechten, die sich mit dem Basso seguente-Spiel begnügen „tamquam asinus ad lyram", und er bedauert, daß niemand mehr sich bemühe, „d'affaticarsi in fantasie et spartiture". Hier erscheinen Intavolierungen und Fantasien als gesonderte Begriffe. Fantasie gleich Einfall, gleich Erfindung, betont Praetorius, *Syntagma musicum* III, S. 23, wo es gelegentlich der Kanzone heißt „seynd auch etliche mit kurtzen Fugen und artigen Fantaseyen". Fast gleichzeitig mit Praetorius beweist es 1600 der Titel des *Pratum musicum* von E. Adriansen (vgl. P. Hamburger, a. a. O.), der den Inhalt näher erläutert; . . . „cuius . . . ambitu [praeter varii generis automata seu phantasias] comprehendentur . . ." Hamburger sieht darin, mit A. W. Ambros (*Gesch. der Musik,* Leipzig, 1862–1878, III, S. 429) nur eine nicht erklärbare, „gelehrte niederld. Benennung", die auch das *Luculentum theatrum* von 1568 bei P. Phalesius schon kennt. Die Erklärung ist nach meiner Meinung in der reinen griechischen Wortbedeutung *αὐτόματος*, d. h. von selbst, aus eigenem Antrieb, zu suchen. Hamburger kommt sonst dem Sachverhalt schon sehr nahe, da er die Fantasien als Improvisationen betrachtet, deren Benennung „über die Formung nichts Bestimmtes ausdrücke". Die Stücke selbst, die aus Imitation und Tokkatenwerk freie Formen bauen – keines ist ein strenges Ricercar, keines zielloses Schweifen –, sind zum Teil schon erstaunlich gut in den Raum komponiert. Freie rezitativische Formen, wie Hamburger will, kann ich auch in Nr. 5 nicht erkennen. Der rezitativische Beginn ist sogar streng imitiert.

[3] A. a. O., Art. Motet.

[4] A. a. O., S. 296.

[5] A. a. O., S. 296.

tollerabile ist, ... ohn einiges bedenken gebrauchen darff"[1]; M. Mersenne[2]: „Et lorsque le musicien prend la liberté d'y employer tout ce que luy vient dans l'esprit sans y exprimer la passion d'aucune parole, cette composition est appelée Fantaisie ou Recherche"; Brossard[3] „veut dire Fantaisie ou espèce de composition, qui est le pur effet du génie sans que le compositeur s'assujettiste a un nombre fixe ou a une certaine qualité de mesure ..."; Walther: „da einer nach seinem Sinn etwas spielet oder setzet[4]; Mattheson[5]: „Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz-, Sing- und Spiel-Art, die man nur erdenken kann, da man bald auf diese, bald auf jene Einfälle geräth ..." und schließlich Rousseau[6], der sich besonders gelegentlich des Eingangsstücks dazu äußert: „C'est là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur ... mais qu'il faut encore abonder de ce feu de génie et de cet esprit inventif ..." In der Frühzeit liegt der Nachdruck auf der Freiheit, tun und lassen zu können, was man will, in der Spätzeit auf der Stärke der Erfindung. Dieser, keiner Regel als der selbstgesetzten Spielregel unterworfenen Freiheit entspricht nun wie selbstverständlich auch die tempofreie Spielweise, die wir seit Milans Fantasien beobachten konnten und die sicher, in viel weiterem Umfang, auch für die verwandten Spielformen Capriccio, Präludium, Tokkata zutrifft, auch wenn vom Autor nichts eigens angegeben ist. Sie muß auch noch für S. Bach gelten, denn Matthesons Äußerungen sind so allgemein, daß man den Brauch einer ganzen Zeit daran ablesen kann. Morley (und auf ihm fußend Praetorius) ist für diese Frage am unergiebigsten, da seine *quick* und *slow motion* sich auch auf verschiedene Stücke beziehen kann und sein *changing the air* sich nur sehr schwer deuten läßt (vgl. o.). Aber bei Walther[7] heißt es nachdrücklich „ohne sich an gewisse Schranken und Beschaffenheit des Tactes zu binden", und Mattheson ist unerschöpflich in Hinweisen: „Denn dieser Styl ist die allerfreieste ... Spielart (vgl. das Zitat oben) ... da man sich weder an Worte und Melodie ... bindet ... ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselben auf dem Papier Platz nehmen (!)"[8]; „Man pflegt sonst bey dergleichen Sachen wol die Worte zu schreiben: ceci se joue a discretion, oder im Italienischen: con discrezione, um zu bemerken, daß man sich an den Tact gar nicht binden dürffe, sondern nach Belieben bald langsam bald geschwinde spielen möge"[9]; „... Man kann der Zeitmaße im Fantasiren sehr wol entbehren, in sofern dieselbe im engern Verstande genommen wird ..."[10].

---

[1] A. a. O., S. 33.
[2] *Harmonie universelle,* 2. Tl., S. 164.
[3] A. a. O., Art. Fantasia.
[4] A. a. O., Art. Fantasia.
[5] *Vollk. Kplm.,* Tl. 1, Kap. X. § 93.
[6] A. a. O., Art. Préluder.
[7] A. a. O.
[8] A. a. O., Tl. 1, Kap. 10, § 93.
[9] A. a. O., Tl. 1, Kap. 10, § 96.
[10] A. a. O., Tl. 3, Kap. 25, § 58.

Mattheson macht uns zugleich noch mit einem weiteren Sinninhalt der Fantasie bekannt: „Unter der Anleitung zum fantasiren verstehen wir zwar auch das Vorspiel, aber hauptsächlich das Nachspiel“ [1], und im Verfolg dieser Bedeutung zählt er nun alle bekannten Formen auf, unter denen die Fantasia auftreten kann, „als welche überhaupt ein Gespiele bedeuten“, ein weiterer Beweis für die Nichtausschließlichkeit der Verwendung als Intonatio. Diese Nachspiele treten auch gern mit der Bezeichnung „Finale“ auf und werden sicher auch früher schon geübt worden sein. Das läßt z. B. schon die niederländische Orgelpraxis des 17. Jahrhunderts vermuten, die gerade nach der Predigt Raum zum freien Fantasieren bot [2].

Als letzten Sinninhalt schließlich verbürgt Mattheson noch die Identität von Kadenz und Fantasie, wiederum fixiert oder improvisiert, die die Fantasie nun auch in engste Verbindung mit der Verzierungspraxis bringt. Nähe zu dieser hat sie ja, wie das Ricercar, von Beginn an. J. Müller-Blattau [3] hat überzeugend Kolorierung von Ricercaren und Fantasien beibringen können. So heißt es: „Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhaßt; allein wir haben eine Schreib-Art dieses Nahmens, die wol beliebt ist, und hauptsächlich ihren Sitz im Orchester und auf der Schaubühne, nicht nur für Instrumente, sondern auch für Sing-Stimmen behauptet“ [4]. Und dazu erläuternd: „Die Welschen Ton-Meister nehmen gar öffter Gelegenheit . . . sich dieses Styls zum besonderen Vergnügen der Kenner, zu bedienen, es sey, daß die Fantasie wirklich zu Papier gebracht werde, und man also dem Sänger und Instrumenten-Spieler die Mühe erleichtert; oder, welches allemahl besser, daß der Componist weiter nichts dabey thue, als den bequemen Ort und die rechte Stelle zu bemerken, wo dergleichen freie Gedanken nach eigenem Belieben, angebracht werden können. Gemeiniglich geschiehet solches bey einem Schluße, es sey am Ende oder sonst irgendwo. Aber es gehören tüchtige Köpffe dazu, die voller Erfindungen stecken, und an allerhand Figuren (bisweilen gar zu) reich sind“. Für dieser Art Fantasien gilt natürlich erst recht die tempofreie Spielweise. Auch das Festhalten von *key* (Morley) und *modus* (Praetorius) wird von dem Modernisten Mattheson natürlich nicht mehr zur Bedingung gemacht. Es heißt im Gegensatz nun ausdrücklich: „Und warum sollte sich denn eine Toccate, Boutade oder Caprice gewisse Tonarten erwählen, worin sie schließen müste? darff sie nicht aufhören, in welchem Ton sie will; ja muß sie nicht offt, aus einem Ton in den andern gantz entgegenstehenden und fremden geführet werden, wenn ein Regelmäßiger Gesang darauf folgen soll“? [5] Und er wehrt sich gegen die Komponisten, die sich nach dieser Gepflogenheit nicht richten: „Dieser Um-

---

[1] A. a. O., Tl. 3, Kap. 25, § 53.
[2] Vgl. dazu G. Frotscher, *Gesch. d. Orgelspiels*, Berlin 1935.
[3] J. Müller-Blattau, *Grundzüge einer Geschichte der Fuge*, Leipzig 1923, S. 44 ff.
[4] A. a. O., Tl. 1, Kap. 10, § 88.
[5] A. a. O., Tl. 1. Kap. 10, § 94.

stand wird im Aufschreiben eben so wenig, als der vorige beobachtet, und gehört doch allerdings zu den Kennzeichen des fantastischen Styls". Solche „Cadentias" – gern auch ab octo tonis – vielleicht auch als Abschlüsse bei verkürzter Wiedergabe von Stücken gedacht, wie schon Frescobaldi sie für seine Capriccios vorschlägt, macht Frotscher im 18. Jahrhundert bei den Süddeutschen mehrfach bekannt[1].

Eine Erhärtung dieser Erörterungen kann hier nur an einigen Beispielen der zwischen 1600 bis 1750 Fantasia betitelten Kompositionen vorgenommen werden[2]. Das 17. Jahrhundert eröffnen die Niederlande, Deutschland und Italien je mit einem Standardwerk von Fantasien. In den Niederlanden baut sich Sweelinck mit seinen insgesamt 13 Fantasien für Klavierinstrumente[3], soweit das bis jetzt übersehen werden kann, eigene Formen. Spanischer Einfluß ist, wie bei der Variation, auch hier wahrscheinlich, da auch Milan schon die Anlage aus mehreren Gliedern kennt. Seit Ausgang des 16. Jahrhunderts scheint sie ganz allgemein Zeiteigentum. Frescobaldi verwendet sie ebensowohl wie die Komponisten von Fantasien für mehrere Instrumente[4]. Sweelincks Fantasien gehören in ihrer großartigen, vielschichtigen, oft phantastisch schweifenden Weiträumigkeit zu den reinsten Erzeugnissen der frühen Barockkunst[5]. Direkten italienischen und englischen Einflüssen kann der Meister nicht unterstanden sein, da er nach B. van den Sightenhorst-Meyers Forschungen[6] nicht aus den Niederlanden herausgekommen ist. Daß er bei dem starken internationalen Verkehr die Gebilde fremder Nationen sehr wohl in den Niederlanden kennenlernen konnte, ist erwiesen. Die dreiteilige Anlage dieser Fantasien (I = verschiedene Themendurchführungen, II = Vergrößerung des Themas bei Stimmenzunahme und Zufügung beweglicher Kontrapunkte, III = Verkürzung des Themas bei gesteigerter Bewegung der Kontrapunkte und Tokkatenabschluß), die M. Seiffert, dem alle späteren Bearbeiter folgen, proklamiert hat[7]) – noch Sightenhorst-Meyer kommt davon nicht los, trotzdem er viele Ausnahmen zugeben und sich oft in Unterteilungen retten muß –, kann in dieser Unbedingtheit nicht aufrechterhalten werden. Sie ist nur ein formbildendes Prinzip u. a., neben dem gerade die typisch frühbarocke Mehrteiligkeit, die uns auch bei allen andern Meistern dieses Zeitraums begegnen wird, bis zur Sechsteiligkeit, dominiert. Auch im Mittelteil zentrierte Fünfteiligkeit, wie sie der barocke Schloßbau kennt, ist zunächst selten. Seiffert sieht alles entwicklungsgeschichtlich von der klassischen Fuge her, für die H. Riemann – auch nicht zu unbedingter Überzeugung – für Dreiteiligkeit plädiert hat. Gerade für das Frühbarock, das

---

[1] A. a. O. I, S. 542 u. 552.
[2] Vgl. zum folgenden auch G. Frotscher, a. a. O.
[3] Vgl. die neue GA.; zitiert wird nach der alten.
[4] Vgl. M. Reimann, a. a. O.
[5] A. Pirros Urteil in *Les Clavecinistes*, a. a. O., ist mir unverständlich.
[6] B. van den Sightenhort-Meyer, *J. P. Sweelinck en zijn instr. Muziek*, den Haag [1946.
[7] A. a. O.

von den mehrgliedrigen Formen der Renaissance herkommt (Instrumentalkanzone, Variation, Suite, Ricercar), ist diese Dreiteiligkeit, zu der entwicklungsgeschichtlich die Mehrteiligkeit erst hat überwunden werden müssen, durchaus nicht bezeichnend. Die frühbarocken Meister denken aber auch gar nicht an „Überwinden". Sie nehmen, was vorhanden ist, und bauen damit selbständige, in sich ruhende, geschlossene Formen, die auch so betrachtet werden wollen. Sie sind alles andere als nur „Vorformen zur Fuge", als die sie immer geführt werden. Bei Sweelincks Fantasieformen handelt es sich um freien Wechsel zwischen strenger Fugierung, freien oder thematisch gearbeiteten Zwischenspielen, freien oder thematisch gearbeiteten Tokkateneinwürfen, bei strengem Beginn und freiem Ausgang, das Ganze durch die großartige Ausnutzung meist nur eines Themas fest zentriert und gebunden. Die Urformel des Barock, Freiheit und Bändigung, ist aufs wunderbarste erfüllt. Pate gestanden zu dieser Form, die so im Rohbau der Klavierfantasie der Zeit das Gepräge gibt – alle Klaviermeister folgen ihr längere Zeit mehr oder minder –, haben alle bekannten Formtypen der Zeit – wörtlich übernommen ist keine. Nur die Nr. 7 und 8 zeigen in der starren Festhaltung der Themen direkte Anlehnung an Cantus firmus-Vorbilder, können aber auch auf die englischen Fancies dieser Art zurückgehen. Der Typ der Echofantasien dagegen, für den die dreiteilige Anlage – fugischer Beginn, Echospiel, Tokkatenabschluß – gilt, scheint nicht, wie bisher angenommen, Sweelincks Schöpfung zu sein. Er erscheint rein vorgebildet bereits in A. Banchieris *Fantasie overo Canzoni . . . a 4,* Venedig 1603[1], die Sweelinck sehr wohl gekannt haben könnte. Ein neues, rein instrumentales Formgebilde sind sie aber jedenfalls. Außer S. Scheidt[2] hat nur noch G. Scronx[3] diesen Typ nachgebildet. Frühe Sammlungen für mehrere Instrumente kennen ihn aber auch[4].

In Italien bilden das Standardwerk G. Frescobaldis Fantasien von 1608, 1607 in den Privatzirkeln Roms schon dargeboten, wie die Widmung lehrt, aber erst 1608, nach dem Flandernaufenthalt, gedruckt, so daß Überarbeitung nach der Aufnahme niederländischer Einflüsse denkbar wäre. Viel wahrscheinlicher sind aber (vgl. o.) spanische Einflüsse. Außerdem darf nicht übersehen werden, welch starken Anstoß beiden, Sweelinck wie Frescobaldi, die Instrumentalkanzone bieten konnte. Und schließlich ist, wie gesagt, die Mehrteiligkeit schon Renaissanceeigentum gewesen. Frescobaldis Fantasien stehen jedenfalls völlig eigenständig neben denen Sweelincks. Auch die italienischen Einflüsse sind gänzlich aufgesaugt. Die ursprüngliche Herkunft von den kontrapunktierenden Spielformen der Merulo und Gabrieli ist noch unverkennbar, stärker als

---

[1] Man vgl. das Beispiel aus J. W. Wasielewski, *Instrumentalsätze,* Bonn 1874.
[2] Vgl. DDT I.
[3] Ms. 888, Bibl. d. Hochsch. Lüttich.
[4] Vgl. a. G. Pannain, *Le origini e lo sviluppo dell'arte pianistica in Italia,* Neapel 1917, ferner F. Ghislanzoni, a. a. O.

bei Sweelinck. Beiden gemeinsam ist die Vielschichtigkeit des Baus, die auch Frescobaldis Fantasien von zwei bis zu sechs Teilen, die meist mit regelrechter Themenvariation arbeiten, anwachsen läßt. Die seit Deffner zur Norm proklamierte Dreiteiligkeit[1] ist nicht zu retten. Deffner hat sich offenbar meist von den durch die eingebauten ungeradtaktigen Abschnitte bedingten Doppelstrichen irreleiten lassen, steht wohl aber auch unter dem Einfluß von Seifferts Meinung über Sweelincks Fantasien. Die Dreiteiligkeit ist wie bei Sweelinck nur ein Formprinzip unter anderen, und gerade die dreiteiligen Fantasien[2], wie Nr. 4, 6, 9, haben keinen ungeradtaktigen Abschnitt, den Deffner immer als Mittelglied sieht, der aber an allen Stellen vorkommen kann. Der wechselvollen Anlage ist, wie bei Sweelinck, Bindung durch ein Thema beigegeben, die bei Frescobaldi so stark ist, daß sie themenfreie Gegenstimmen und Zwischenspiele kaum aufkommen läßt. Wo er mehr als ein Thema benützt, sind die andern aus der Umkehrung oder Fortführung des ersten gewonnen oder streng als Kontrapunkt zu ihm erfunden und immer, sofort im ersten Abschnitt, als gemeinsamer Komplex dargeboten. Das Thema trägt alles. An Sweelinck erinnert am ehesten der bewußte Einsatz der schnelleren Bewegung, die immer zu Gliederungszwecken benutzt ist. Aber wo Sweelinck sich schon mehr in Richtung der modernen Motivtechnik bewegt – ein großartiges Beispiel vor Bach –, arbeitet Frescobaldi mehr mit variierenden Linien, und das weite Schweifen Sweelincks ist ersetzt durch fast noch renaissancistisches Ebenmaß und Ruhe, und die Stücke sind ganz auf melodische Linie und Klang gestellt. Ein Stück wie Nr. 9 ist in dieser Hinsicht, auch mit klarer modulatorischer Anlage, geradezu klassisch zu nennen. Hierher rührt die oft herauszuhörende Religiosität, die viele der Stücke bis heute zu liturgischen Zwecken hervorragend geeignet sein läßt, viel eher als von der Vokalität der Themen. Die barocke Unruhe weiß Frescobaldi hineinzutragen durch eine ans Unwahrscheinliche grenzende Kombinatorik von Themen und Themenvarianten und eine fast raffiniert zu nennende, gern mit bereits espressiv wirkender Chromatik verdichtete, synkopierende Rhythmik, die L. Ronga mit Recht von einer *polifonia ritmica* reden läßt[3]. Die Fantasien sind im Druck als fester Zyklus geboten, geordnet einmal jeweils zu dreien nach der Anzahl der 1–4 Themen (4 × 3), zum andern nach dem damals bekannten Tonartenzirkel d e f g a c, dessen Tonarten jeweils von zwei Stücken vertreten werden, so daß sich die im späteren Barock so beliebte Zwölfzahl ergibt. Für diese Betonung der Drei- und Zwölfzahl muß symbolische Bedeutung angenommen werden, die für alle ähnlichen Anlagen des Barock zutreffen wird. Frescobaldi ist mit seinen Fantasien das frühest bekannte Beispiel für solche Anlage. Mit diesem Werk verschwindet die italienische Fantasie fast schlagartig aus der Klaviermusik des 17. Jahr-

---

[1] Vgl. nach der Ausg. v. P. Pidoux, Bärenreiter 1949.
[2] L. Ronga, G. Frescobaldi, Turin 1930.
[3] Vgl. MGG, Art. Fantasia.

hunderts. Die Situation ändert sich auch mit dem 18. Jahrhundert nicht. K. G. Fellerer[1] weist unter dem ganzen von ihm behandelten Material nicht eine Fantasie auf, und wenn B. Pasquini, der Meister des *dolce stil nuovo* (Pannain), sich Frescobaldis Fantasien abschreibt, so scheint es mehr Interesse an Frescobaldi als an der Fantasie zu sein. Von ihm selbst, der doch alle Gattungen der Zeit, ältere und neuere, genutzt hat, ist nur das Fragment einer Fantasia in B B Ms. L. 215 bekanntgeworden, vielleicht angeregt durch Frescobaldi, in streng kontrapunktischer Manier. Was noch in den Bibliotheken schlummern kann, muß offen bleiben. Der Inhalt der Sammlungen Aresti von 1690 und Poffa, trotz 75 Autoren[2], gibt wenig Hoffnung.

Völlig verschieden von den Niederlanden und Italien ist die Situation in Deutschland. Zwar stehen auch hier die bedeutenden Vorkommen am Anfang des Jahrhunderts, aber mit diesen reißt die Produktion nicht ab. Sie läuft, wenn auch spärlich, durch das ganze Barock bis zu ihrem letzten Höhepunkt in J. S. Bach und erfährt so eine regelrechte Geschichte, im Verfolg deren sie alles aufgreift, Ricercar, Kanzone, Capriccio, Tokkata, Präludium, Fuge, Tanz, Konzertsatz und Form des Gesamtkonzerts und der Sonate. Diese Entwicklung läuft folgerichtig im 18.–20. Jahrhundert weiter. Hier ist kein Bruch als der, den verschiedene Stilstufen naturgemäß bieten müssen. Das frühe Standardwerk wird im Norden geboten von S. Scheidt, im Süden von J. J. Froberger. Von Scheidt sind es die drei Fantasien der *Tabulatura nova* I u. II. Starkes Vorbild ist hier die Form Sweelincks und Frescobaldis, dessen Einfluß sich im Norden überhaupt viel stärker geltend gemacht hat als im Süden, dem Frescobaldis kühne Phantastik der mittleren und Spätwerke bei seiner Liebe zur kleinen, glatten Form im Wege war. Hier war besserer Boden für die Franzosen[3]. Scheidts Fantasien heben sich aber von beiden selbständig ab. Sie zeigen die mehrteilige Anlage, die wir nun kennen – auch hier gilt die Dreiteiligkeit nicht. In der logischen Auswertung des thematischen Materials ist Scheidt stärker als Sweelinck, dessen fantasievolles Schweifen er oft durch geradezu hartnäckiges, manchmal fast pedantisches Am-Ort-Bleiben ersetzt, das bestimmte Spielfiguren, die er gern über dem Thema konzertieren läßt, festzuhalten liebt (besonders in der Hexachordfantasie und über Themen in Vergrößerung) und das Thema manchmal in dauernden Sequenzen betont. Die größte Bewegtheit tritt gern als Steigerungsmittel an das Ende, wo Sweelinck auch die Mitte liebt. Dies aber als *besser* bezeichnen zu wollen[4], geht nicht an. Es ist anders, eben deutsch. Der Gesamtform nach sind die Fantasien das, was Scheidt auch unter der Bezeichnung Fuga bietet. Neben diesen Fugen-Fantasien schreibt er noch zwei Echos, die nicht Fantasien genannt sind, was Chr. Mahrenholz[5] veranlaßt, sie zum neuen

[1] Vgl. Fellerer, a. a. O.
[2] Vgl. Fellerer, a. a. O.
[3] Vgl. auch Hedar, a. a. O.
[4] Frotscher, a. a. O., S. 396 ff.
[5] Chr. Mahrenholz, S. *Scheidts Leben u. Werke,* Leipzig 1924.

Typus zu machen. Das Fehlen der Bezeichnung wird nur Zufall sein, sofern die Echos nicht überhaupt eine eigene Gattung darstellen, die die Fantasia benützt wie alle übrigen. Auch Sweelincks Echos kommen in den Quellen mit und ohne Bezeichnung Fantasie vor. Sie übernehmen nicht Sweelincks Prägung, sondern sind bei bescheidener Anfangsimitation einfacher und beschränken sich mehr auf Echospiel. Daß Sweelincks Form gekannt ist, ist bei einem Sweelinckschüler selbstverständlich. Im Norden Deutschlands ist sonst die Ausbeute an Fantasien sehr gering. Hier hatten Präambeln und Tokkaten jede Möglichkeit freier Gestaltung an sich gerissen. Man braucht nur die Präambeln von J. Praetorius oder die anonymen Präludien in Lüneburg KN 208 und 207, vor allem D. Buxtehudes Präludien mit Fugen zu betrachten, um zu sehen, wie hier alle Elemente, auch die Fantasien Frescobaldis und Sweelincks, mit verarbeitet sind. Nicht zufällig subsumiert J. Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* alle Typen, die seiner Meinung nach zum Fantasieren gehören, unter den Sammelbegriff Tokkata. Hinzu kommt, daß mehr und mehr die Klaviermeister von Fuge und Choralbearbeitung absorbiert sind, die besonders als Choralfantasie einen Ersatz für die Fantasia bot. Was in Hs. wie Univ.-Bibl. Upsala J. Mus. 108, der Tabulatur des Grafen Lynar, in Mus. 8 des Wiener Minoritenkonvent, in Misc. 3. 924 des Brüsseler Konservatorium u. a. noch verborgen sein kann, muß vorerst offen bleiben. Daß eine so umfangreiche Hs. wie Lüneburg KN 209 und das Andreas Bach-Buch nur je eine bergen, Lüneburg KN 208 gar keine bietet, stimmt nicht zuversichtlich. Erwähnt sei die Fantasie H. Scheidemanns (Organum IV, 1), die mit fünf knappen, mit Taktwechsel und Themenvariation arbeitenden Abschnitten direkte Anlehnung an den Frescobaldi-Typ zeigt, bei mehr nüchterner, sachlicher Sprache, wogegen die 13 Fantasien à 3 aus Stadtbibl. Lpzg. II, 2, 51, die Seiffert P. Siefert zugesprochen hat (Organum IV, 2), noch dem älteren, motettischen Ricercarvorbild folgen, in kurzatmigen, trockenen Abschnitten, bei gern eng geführten Expositionen. Das Nebeneinander dauert also an. Dies ist die letzte geschlossene Sammlung, die das 17. Jahrhundert bietet.

Das Standardwerk des Südens bilden die acht Fantasien von J. J. Froberger, bei denen es fraglich ist, ob Froberger selbst sie alle so genannt hat. Die Quellen bezeichnen oft ein und dasselbe Stück als Capriccio, Fuga oder Fantasia. Nr. 7 z. B. ist in zwei von drei Quellen Fuga genannt[1], und der Herausgeber ist nach Gutdünken verfahren. Auch hier wieder liegt der mehrteilige Typ (zwei bis fünf Teile), den wir nun kennen, vor. Alle Einflüsse des Südens, Nordens, Westens sind bei diesem vielgereisten Mann zusammengeströmt und zu völliger Assimilation gekommen. M. Seiffert sieht mehr den Kosmopoliten in ihm, der seine Schreibart jeweils auf das Land abstimmt, dessen Formen er eben verwertet. Die Vorlagen für seine Fantasien sind überall erkennbar: das Ricercar in den Nr. 4 und 6 (vgl. nach DTÖ), besonders in der altertümlichen Verwertung

[1] DTÖ IV, 1, hg. von G. Adler, Wien 1897.

von Vergrößerung und Verkleinerung des Themas, die noch hinter Sweelinck zurückgeht, das Capriccio in Nr. 1, die Kanzone in Nr. 3 und 5. Auf Frescobaldi weist die Vokalität der Themen, deren variative und rhythmische Behandlung (Nr. 3) und deren Kombinierung (Nr. 7); auf Sweelinck die Liebe zur Einthematik (Nr. 2, 4, 6); auf Scheidt das Festhalten konzertanter Spielmotive (besonders in der Hexachordfantasie), die Konsequenz des Satzes und der große, etwas pedantische Ernst; die vielgliedrige Anlage, die Liebe zu konsequenter Verwertung von Chromatik, die bei Froberger stärker ist als bei allen andern, und die Neigung zu Virtuosität zeigen sich bei allen. Die Nähe schließlich zum Tanz, der nun wieder verstärkt Einfluß auf einzelne Abschnitte nimmt (Gigue in der Hexachordfantasie), weist auf die Franzosen. Dabei ist das Gesamt der Form nirgends brüchig, sondern in wie selbstverständlichen Fluß gebracht und durch konsequente Verwertung des Materials gebunden. Man begreift Bachs Verehrung für diesen Mann.

Der durch den Stilwandel bedingte Inhaltswandel beginnt in Norddeutschland mit der einzelnen Fantasie des Andreas Bach-Buches (Organum IV, 6). Sie beruht bei starker Expression ganz auf der modernen Tonalität und hat nichts mehr vom bisherigen, kontrapunktischen Fantasietyp. Bei nur noch angedeuteten Imitationen ist es ein aus gleichem Material gearbeiteter, reiner Fortspinnungstypus. Der Übergang zur Bachzeit ist spürbar. Bei J. Pachelbel ist die Abkehr vom kontrapunktischen Ideal der Frühe vollzogen. Die Vorbilder sind jetzt Ouvertüren (DTB IV, 1 Nr. 10 u. 11), Konzert- und Triosonatensätze (DTB II, 1 Nr. 20), homophon-liedhafte Präludien (DTB II, 1, Nr. 20 u. 22), alles in Gestalt knappster, arios betonter Formen, die Fugen- und Variationselemente zwar noch kennen, aber nicht das geringste Phantastische an sich tragen. Es ist solide, tüchtige Kleinmeisterkunst. Bei Nr. 21 (II, 1) ist man geneigt, ergänzenden Generalbaß und improvisierte Kolorierungen hineinzuhören. Die einzige Fantasie des H. Pachelbel klingt fast wie der Klavierauszug eines virtuosen Konzertsatzes. Gleichen Aspekt bieten die drei Fantasien von J. Krieger, aus den *Sechs musikalischen Parthien* von 1696 und der *Anmutigen Klavierübung* von 1699 (DTB XXX), von denen eine noch ein freies Fugato, die zweite eine Art Rondo ist, die dritte, bei noch fugischem Beginn, in beiden Händen bei gleichem Material in eine Art homophone Etüde ausläuft. Von ernsthafter Kontrapunktik ist nirgends mehr etwas zu spüren. In dieser Art geschrieben sind auch die Finales, die eben jetzt in Süddeutschland viel auftauchen. G. Muffat geht konsequent auf diesem Weg zum ariosen, kantablen, stimmungshaften Satz weiter. Die *Componimenti musicali* von 1739 kennen vier Fantasien und zwei Finales. Von den Fantasien stehen drei als Einleitungssatz zu Suiten, der zweimal von einer Fuge gefolgt ist. Hier begegnen wir der Verbindung *Fantasia und Fuge,* die Bach weiterträgt. Die Fuge, die bisher in gewissem Sinn den Inhalt der Fantasie ausmachte, tritt nun, zur Gattung geworden und die Fantasie von sich befreiend, als selbständiger Satz neben sie.

Das deutsche Vorwort spricht im Rokokosinn vom Inhalt der Componimenti als von Galanterien und Capriccios, das italienische Vorwort aber bezeichnenderweise von *Sonate*. Die Formanlage der Fantasien folgt dem Vorbild der dreisätzigen, venetianischen Sinfonie, von dem aber nur zwei bis drei Teile verschiedenen Inhalts bei selbständiger Gruppierung zeugen. Die Neuprägung der Form war in zwei Fällen schon durch die folgende Fuge geboten. So schließt die Fantasia der Suite IV und VI adagio; die der dritten Suite ist zweiteilig, grave beginnend und vivace schließend. Espressiver, rezitativischer Einschlag ist häufig. Das freie Spielstück der zweiten Suite gleicht sich sehr schön dem zweiteiligen Tanzsatz an, mit homophon gehandhabter Imitation, an Bachs F-dur-Invention erinnernd. Die Stücke, die zum obengenannten Zeitgut nun auch noch Elemente von Sinfonie und Oper aufgegriffen haben, sind von hohem virtuosen Gehalt, alle pianistischen Mittel der Zeit nutzend, ohne daß dies je der Intensität der Expression schadete. Sie gehören zum Stärksten, das vor Bach an Klaviermusik geschrieben worden ist.

Eine ganze, entwicklungsgeschichtlich hoch interessante Sammlung an Fantasien bietet um 1740 Telemann, mit seinen drei Dutzend *Fantaisies pour le clavessin*[1]. Telemann schreibt hier, zweifellos angeregt von der Alternatimpraxis und den Tänzen der französischen Suite, ganze Fantasiezyklen, die italienischen und französischen Ouvertürenstil und italienischen und deutschen Sonatenstil gleichfalls einzuschmelzen suchen. Das erste und letzte Dutzend benutzen als Formrahmen die Satzanlage der venetianischen Sinfonie, aber so, daß erster und letzter Satz identisch sind. Nach diesem in sich rundläufigen Bau soll nun in jeder zweiten Fantasie jeden Dutzends die voraufgehende Fantasie wiederholt werden, so daß zwei rundläufige Bauten nebeneinander zu stehen kommen, in der Mitte also jeweils zwei schnelle Sätze zusammenstoßen. Da die langsamen Mittelsätze durchweg sehr knapp gehalten sind, ergibt sich etwa folgendes Bild $\boxed{S}\,\overline{L}\,\boxed{S}\,\boxed{S}\,\overline{L}\,\boxed{S}$. Stärker kann die Liebe des Barock zur zentrierten Mitte nicht Ausdruck finden. Im zweiten Dutzend, das in der Anlage der französischen Ouvertüre folgt, vermeidet Telemann diese Zentrierung, durch Zufügung von schnellen Coden, weil zwei langsame Sätze als Mittelglied offenbar nicht über genügend Tragkraft für den ganzen Bau verfügt hätten. Bezeichnenderweise sind dafür hier die Mittelsätze von gleichem Umfang wie die Rahmensätze und die Coden sehr kurz, so daß sich das Bild etwa so verändert: $\boxed{L}\,\boxed{S}\,\boxed{L}\,\overline{S}\,\boxed{L}\,\boxed{S}\,\boxed{L}\,\overline{S}$. Hier ist der Bau nicht so überzeugend, da er reine Reihung bleibt. Ganz allgemein mit Sonate, wie Seiffert meint, kann man aber, schon um deren Vieldeutbarkeit willen, diese Fantasien nicht abtun. Sie stellen im Gegenteil einen bestimmten, interessanten, neuen Formversuch dar. Zugleich fällt auch hier wieder die Betonung der Drei-, Sechs- und Zwölf-

[1] Vgl. M. Seifferts NA. in *Veröffentlichungen der Musikbibliothek Hirsch*, Berlin 1923.

zahl auf, die nicht zufällig sein kann. Von den Formvorlagen ist aber nur der äußere Rahmen benutzt; im einzelnen sind die Sätze ausgesprochene Tanz- oder Sonatensätze. Wo der Rahmen der französischen Ouvertüre benutzt ist, ist in den Mittelsätzen die Imitation höchst bescheiden. Das Ganze ist überhaupt problemlose, liebenswürdige Spielmusik.

J. S. Bach ist wie überall auch hier kein Neuerer. Er bietet einen umfangreichen Komplex von sieben Fantasien für Orgel und acht für Klavier. Wo der Fantasie, wie bei G. Muffat, Fugen folgen, gehören diese keinesfalls zur Form der Fantasia. Die Hs. überliefern oft Fantasien und Fugen getrennt. Von der Fantasie und Fuge in a für Kl. überliefern z. B. zwei Handschriften nur die Fantasie, vier nur die Fuge. In mehreren Fällen waren Fugen geplant, wurden aber nicht ausgeführt (c-moll-Fantasie für Klavier und c-Moll für Orgel)[1]. Das hindert nicht, daß in einzelnen Fällen Fantasien so stark als Einleitungsstück zur Fuge geprägt sein können, daß sie wie die *Fantasie und Fuge in g* (GA XV, S. 177) erst durch die Fuge ihre Bestätigung erfahren. Hier liegt Eigenprägung Bachs vor. Bezeichnend aber, daß H. Keller selbst hier noch vermuten kann, die Fantasie sei früher geschrieben. Innerhalb der Fantasien selbst schreibt Bach keine regelrechten Fugen, Matthesons oben zitierte Ansicht bestätigend. Als Formrahmen wählt er die uns bekannten Vorlagen, die die Zeit zu bieten hat, manchmal mehrere zugleich. Sie sind immer erkennbar. Das dreiteilige Concerto in der *Fantasia in G* (GA, 38, S. 67) – so auch die Bezeichnung in einer Quelle[2] – zugleich mit der Variationsfantasie Frescobaldis (themat. Verwandtschaft aller drei Teile); das Concerto ferner in *Fantasia G* (GA, 38, S. 75); der erste Satz des Concerto grosso in der c-moll-Fantasie für Klavier; die Tokkata in *Fantasia und Fuge in g* und *Fantasia in a* für Klavier; der Typ der Fantasie J. Pachelbels in der *Fantasia in C* (das Stück ist inhaltlich so leer, daß man geneigt ist, es Bach abzusprechen); der ariose Liedsatz in *Fantasie in c* für Orgel und in h für Klavier; das Rondo in *Fantasie über das Rondo in c;* Bachs eigener Formtyp, die Invention, in der *Fantasie in c* und dem Einleitungsstück der dritten *Partita;* zweiteilige Tanzsatzanlage in Verbindung mit fast schon modernem Sonatensatz, der mit zwei affektverwandten Themen arbeitet in *Fantasie und Fuge in c*; die Chaconne im dritten Teil der *Fantasia in G* (GA 38, S. 67); das Rezitativ in der *Chromatischen Fantasie und Fuge,* die am wenigsten ein Formschema erkennen läßt[3]. Wie Bach aber diese Rahmung nutzt, das veranschaulicht am besten ein Vergleich z. B. seiner improvisatorisch unerhört gebändigten, dramatisch gebauten *Fantasie und Fuge in g* mit der kleinen Fantasia Haltmeiers, die Telemann 1728 im *Musikmeister* abdruckt[4], ein kleines homophones Laufstückchen mit bravourösem Einschlag,

[1] Vgl. H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs,* Leipzig 1950.

[2] Wie Anm. 1.

[3] Wo keine besonderen Angaben über die Zugehörigkeit zum Instrument gegeben werden, handelt es sich jeweils nur um ein Stück in der betreffenden Tonart.

[4] Vgl. *Hortus musicus* 9.

am Ende einer Oktavenetüde gleichkommend, und die mehrteilige *Fantasie in G* (GA 38, S. 67), die mit ähnlicher Planung arbeitet und ähnlich unproblematisch vorgeht wie die Fantasien Telemanns mit diesen. Wo bei Telemann die Formteile an der Oberfläche bleiben, ist hier alles ein- und umgeschmolzen, oder wo bei Meistern wie bei Pachelbel die Formkraft nur für kleine Räume reicht, ist hier die phantastische Weite Sweelincks aufgegriffen und mit Leidenschaft getränkt. Die Urformel des Barock, Freiheit und Bändigung, gilt ein letztes Mal. Zugleich erweist sich, welch heterogene Inhalte die Fantasie noch zu diesem Zeitpunkt aufzunehmen bereit und fähig war.

Kalenda maya

von

HEINRICH HUSMANN

Kalenda maya wird stets als eine der feinsten melodischen Schöpfungen der europäischen Musik überhaupt angesehen werden. Man schätzt es weiter besonders, weil wir in ihm angeblich eine echte Tanzweise des Mittelalters vor uns haben, – denn wie die dem Gedicht vorangestellte „razo" berichtet[1], dichtete Raimbaut von Vaqueiras seine Verse auf eine Estampida, die zwei französische Spielleute am Hofe von Montferrat, an dem Raimbaut lebte, fiedelten (*„violaven"*), auf das Verlangen des Marquese selbst, dem die Weise so ausnehmend gefiel. Um so betrüblicher ist es, daß nicht nur die musikalische Wissenschaft selbst schon die entgegengesetztesten Theorien über den Rhythmus der mittelalterlichen Lieder aufgestellt hat[2], weshalb insbesondere der Außenstehende den Glauben an ihre Kompetenz aufzugeben bereit war[3], sondern überdies gerade dieses Lied sehr komplizierte Versmaße aufweist, die auch innerhalb jeder einzelnen Theorie genug Spielraum für die verschiedensten Variationen lassen. Um so willkommener ist es, daß sich ein nordfranzösisches Lied gefunden hat, welches als Vorbild des provenzalischen gilt und gerade durch die Abweichungen seines Versbaues einige Resultate verspricht. Wie glücklich mag H. Spanke gewesen sein, als er entdeckte[4], daß das Lied *Souvent souspire*[5] (Rayn

---

[1] Veröffentlicht bei E. Lommatzsch, *Provenzalisches Liederbuch,* Berlin 1917, S. 172, und neuerdings in der maßgebenden Ausgabe von J. Boutière und A.-H. Schutz, *Biographies des troubadours,* Paris 1950, S. 276. Das Gedicht, ohne die Erzählung, steht, kritisch nach den vier Handschriften, bei C. Appel, *Provenzalische Chrestomathie,* Leipzig [6]1930, S. 89.

[2] E. Lommatzsch hat a. a. O. verschiedene Fassungen einzelner Lieder untereinandergestellt, S. 447 ff. die von *Kalenda maya.*

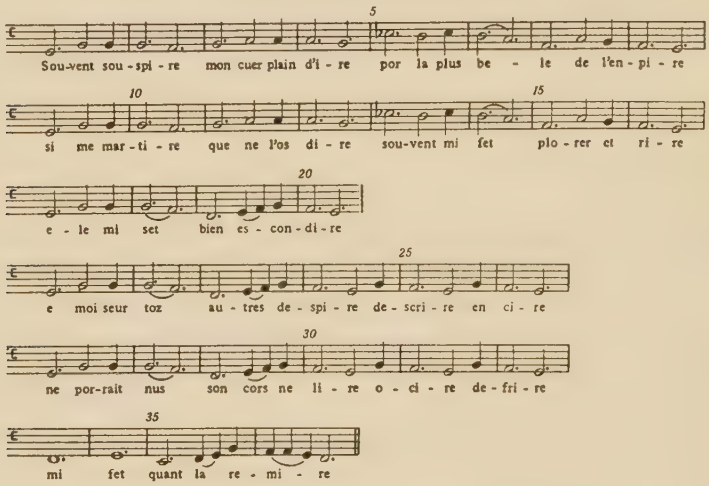
[3] Lommatzsch meint z. B. a. a. O., S. XIII, sehr zutreffend: „Es stimmt nachdenklich zu sehen, wie die Ansichten der Musikgelehrten hinsichtlich der Deutung der alten Zeichen noch immer auseinandergehen." Und was die Musikwissenschaft nach 1917 aufzuweisen hat, bestätigt seine Meinung nur allzugut.

[4] H. Spanke, *Beziehungen zwischen romanischer und mittellateinischer Lyrik mit besonderer Berücksichtigung der Metrik und Musik,* Berlin 1936, S. 95 und 175.

[5] H. Spanke, *Eine altfranzösische Liedersammlung,* Halle 1925, S. 58, 366 und 417.

1506) in Aufbau und Melodie im großen und ganzen mit *Kalenda maya* identisch ist! Er glaubte, damit das gesuchte Original gefunden zu haben.

Das Lied *Souvent souspire* ist überliefert in der Handschriftengruppe KNPX (Paris, Bibl. de l'Arsenal 5198, S. 332; Paris, Bibl. nat. f. fr. 845, f. 159 v.; 847, f. 136 und nouv. acq. fr. 1050, f. 208). Ich gebe das Lied in der Fassung der Handschrift 847 unter Mitteilung der Varianten.



Abweichungen: Takt **2** f e] e d *X* (aber nicht Takt **10**!) **4** g f] f e *X* **7** e] f *X* **7** nach e ist das folgende in *N* verloren **12** f] e *X* **21** f f] f e *X* **34** d] e *K* **35** h] c *K*.

Da es sich um eine Gruppe nahe verwandter Handschriften handelt, sind die Abweichungen entsprechend wenig von Bedeutung.

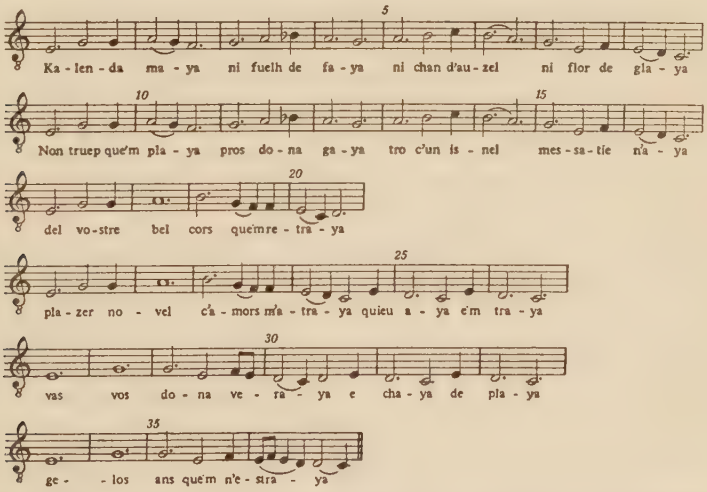
Zur Übertragung ist folgendes zu bemerken. Takt 1/2, identisch mit 3/4, stimmt melodisch mit T. 27/28 überein, so daß man diesen männlichen Viersilbler auf die Länge des weiblichen Fünfsilblers der beiden Stollen dehnen wird. Es ist eine bekannte Erscheinung der modalen Rhythmik, daß männliche Schlüsse auf die Länge des weiblichen Schlusses des entsprechenden (eine Silbe mehr zählenden) Verses gedehnt werden, d. h. auf einen vollen $^6/_4$-Takt. So werden z. B. männliche Sechssilbler auf die Länge der weiblichen Siebensilbler gedehnt ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩. ♩, und die Zehnsilbler des 3. Modus haben u. U. die Länge der weiblichen Elfsilbler dieses rhythmischen Schemas ♩. ♩ ♩ | ♩. ♩ ♩ | ♩. ♩ ♩ | 𝅗𝅥. |[1]. Diese Lesung der Viersilbler ist ebenso für die Takte 5/6 bzw. 13/14 anzuwenden, die nicht melodisch gleich sind, aber in der Anlage der Melodie den Takten 1/2 bzw. 9/10 entsprechen. Weiter ergibt sich von selbst, daß

[1] Diese und weitere prinzipielle Fragen behandele ich näher in meinem im nächsten Heft des Archivs für Musikwissenschaft erscheinenden Beitrag: *Das System der modalen Rhythmik.*

die Takte 25/26 bzw. 31/32 als melodiegleich mit dem jeweils vorhergehenden Takt diesem im selben Rhythmus – ähnlich einem Echo – folgen. Der Fünfsilbler des Schlusses ist nur eine melodische Variante der Takte 19/20 bzw. 23/24 bzw. 29/30, also ebenfalls gleich zu übertragen. Endlich zeigt die Symmetrie des Gesamtaufbaues des Stückes, daß die Takte 33/34 den Takten 17/18 entsprechen, so daß eine vollkommene Symmetrie erreicht wird, wenn man die beiden Silben der Takte 33/34 auf die Länge zweier Takte insgesamt dehnt. Der gleiche gedehnte Zweisilbler findet sich auch in *A l'entrade del tens clar*[1] auf die Worte *ialous*, bzw. *ballar*. Hat man sich also einmal für die vorgeschlagene Übertragung des weiblichen Fünfsilblers entschieden, so folgt alles andere zwangsläufig[2].

Aber bei dieser Lösung fallen einige Inkonsequenzen auf. Die als Viersilbler behandelten Verse sind nicht durch Endreim als selbständige Verse gekennzeichnet; *fet, set, fet* der Takte 14, 18 und 34 gingen an, *toz* bzw. *nus* weniger, endlich *bele* (Takt 6) ist schlecht, da es sogar im selben Wort auf Takt 7 hinübergeht. Auch die weiteren Strophen zeigen hier keine einwandfreie Reimordnung. Der Aufbau des Textes entspricht also nicht vollständig der Gliederung der Melodie. Darin dürfen wir ein Anzeichen dafür vermuten, daß der Text vielleicht einer bereits vorhandenen Melodie unterlegt wurde.

Das provenzalische Stück klärt dieses merkwürdige Verhalten des französischen Gedichtes auf. Ich gebe es nach der einzigen Handschrift, Paris, Bibl. nat. f. fr. 22543, f. 62.



Varianten: **21/22** ga] a h, aber sicher falsch, da die Phrase melodisch T. 17/18, 1/2 und 9/10 entspricht **2** = **10** ag Plika **19** = **23** gf Pliga.

[1] Von mir ediert in meinem Aufsatz *Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit* in Acta musicologica XXV, 1953, S. 16.

[2] Diesen Fünfsilbler diskutierte ich näher Acta, S. 10, und wandte ihn ebenda, S. 18, auf *Kalenda maya* an.

Zunächst bemerkt man, daß die provenzalische Melodie einen Ton höher steht als die nordfranzösische[1], daß es sich in der Tat aber um dieselbe Melodie handelt. So sehr dadurch auch die ganze tonale Struktur verändert wird, ist am Sachverhalt nicht zu zweifeln[2]. Dieselbe Veränderung findet sich auch sonst noch öfter, vor allem im deutschen Minnesang, der ebenfalls häufig eine schlechte Überlieferung besitzt. Aber auch wenn man diese Transposition in Rechnung zieht, sind gerade die Hauptkadenzen (T. 8 bzw. 16; T. 20 bzw. 30; T. 24 und endlich im Schlußtakt) immer noch verschoben. In der Überlieferung der mittelalterlichen Melodien sind aber die Kadenzen immer noch das beständigste Element, – wir haben in unserem Stück also eine besonders getrübte Überlieferung vor uns. Man bemerkt, daß dabei das französische Lied das schlechter überlieferte ist. Hier sind mit Ausnahme des Schlusses alle Kadenzen vereinheitlicht. Die provenzalische Melodie aber weist eine sehr feine Differenzierung auf: Takt 20 bzw. 30 sind Halbschlüsse auf d, Takt 24 bzw. 36 Ganzschlüsse auf c[3]. Während das französische Stück alle Kadenzen auf d brachte, hat es die Schlußkadenz auf c merkwürdigerweise beibehalten. Freilich kann man den Fehler nicht wieder dadurch gutmachen, daß man mit Ausnahme der Schlußzeile alle Verse der französischen Fassung um einen Ton heruntertransponiert, – die Melodien werden sich dadurch nur noch unähnlicher.

Nun ist aber auch der Gesamtaufbau des provenzalischen Liedes anders, – und damit kommen wir zu hier noch Wesentlicherem. Zunächst fällt auf, daß an Stelle des Viersilblers Takt 27/28 der französischen Fassung ein Zweisilbler steht, was mit dem Zweisilbler Takt 33/34 eine neue Entsprechung ergibt, übrigens außerdem nochmals beweist, daß Viersilbler und Zweisilbler in diesem Lied dieselbe Länge besitzen. Weiter stellt man fest, daß die gewählte Versabteilung berechtigt war, da im provenzalischen Lied die dazu nötigen Reime tatsächlich vorhanden sind, – alle Viersilbler reimen auf *-el,* die beiden (sich damit wiederum als zusammengehörig erweisenden) Zweisilbler auf *-os*. Und

---

[1] Damit man die Melodien leichter vergleichen kann, habe ich das durch die Schlüsselkombination wieder ausgeglichen.

[2] Trotz der erheblichen Abweichungen zeigen die beiden (verschiedensprachigen) Lieder dieselbe Melodie, – wir haben also einen Fall von *Kontrafaktur* vor uns, was auch noch nie bestritten worden ist. In einem Referat des Bamberger Kongresses 1953 erfuhr man nun aber im Hinblick auf die ganz gleich liegende, von mir (MF VI, 1953, S. 17) festgestellte Identität der Melodien von Walthers *Palästinalied* und Jaufre Rudels *Lancan li jorn,* es handele sich nicht um Kontrafaktur, sondern um einen Volksliedtyp. Aber die Differenzen sind dort bei weitem nicht so groß wie hier, und die Feststellung einer Kontrafaktur ist im Melodischen eine Angelegenheit lediglich der Variantenbreite. Der Begriff des Volksliedtyps aber scheint mir einer wesentlich exakteren Formulierung bedürftig, ehe er dem der Kontrafaktur konfrontiert werden kann.

[3] Meine Fassung unterscheidet sich gerade in T. 29/30 von der üblichen. Die von mir selbst eingesehene Handschrift zeigt aber zweifellos die hier wiedergegebene Lesart.

das entsprechend in allen weiteren Strophen! Offenbar ist dies das originale Reimschema, das zur Melodie paßt.

Damit kommen wir aber zu einer ganz anderen Auffassung des Kontrafakturverhältnisses. Sicher ist *Kalenda maya* der originale Text, *Souvent souspire* das Kontrafaktum, – und nicht umgekehrt! Wie steht es dann aber mit dem ursprünglichen instrumentalen Tanz? Es könnten zunächst beide Lieder voneinander unabhängige Dichtungen auf die Instrumentalmelodie sein. Diese müßte nicht nur dem italienischen Marquis, sondern auch einem nordfranzösischen Trouvère so gut gefallen haben, daß er ihr einen Text unterlegte, wie es des Marquis' Dichter tat. Das ist eine nicht sonderlich glückliche Annahme. Oder aber es wäre die Instrumentalmelodie erst zum Troubadourlied benutzt und dieses vom Trouvère umgedichtet worden. Die Melodie wäre instrumental von Norden nach Süden und in textlicher Gestalt wieder zurückgewandert! Das sieht auch nicht allzu plausibel aus. Eine dritte, radikale Lösung scheint mir sehr viel erwägenswerter: Die Erzählung ist falsch. Wir wissen längst, daß die Biographien der Troubadours nur allzuviel frei Erfundenes enthalten. Die Erklärungen der Gedichte liefern meist aber nicht mehr Reales, als aus dem Gedicht selbst zu ersehen ist. Auch in unserm Fall bietet der übrige Inhalt der Erzählung nur eine Ausschmückung dessen, was das Gedicht selbst andeutet. Zudem gibt es auch hier Fehler: nicht die Schwester des Marquis hieß Beatrix, sondern seine Tochter; keine der beiden Schwestern des Marquis war mit Enric del Caret verheiratet, wie die Biographie es von Beatrix behauptet[1]. Wie aber soll dann das Motiv der Instrumentalmelodie entstanden sein? Nun, auch dafür scheint mir das Lied selbst der Ausgangspunkt zu sein. Sein Schluß lautet: „*bastida fenida, n'Engles, ai l'estampida.*" Das Mittelalter bezeichnete auch Tanzlieder als Estampien, nicht nur Instrumentaltänze. Der Biograph des 14. Jahrhunderts kannte sie vielleicht nur als instrumentale Melodien und ersann die zugrunde liegende Fiedlerweise, während der Dichter nur sein eigenes Gedicht meinte. Müssen wir damit auch eine liebgewonnene Erzählung aufgeben, so strahlt der Glanz von Raimbauts Gedicht damit nur desto heller: es ist das ursprüngliche Kunstwerk, *Souvent souspire* nur eine – nicht einmal sehr gelungene – Nachahmung.

---

[1] J. Boutière und A.-H. Schutz, a. a. O., S. 411, nach A. Jeanroy.

Ein Lehrstück spätmittelalterlichen Liedvortrags*

von

RUDOLF STEGLICH

Die Niederschrift des Liedes *Ich sach ein pild in plaver wat* im Lochamer Liederbuch[1] zu deuten, insbesondere Melodie und Text sinnvoll zu vereinen, ist verschiedentlich versucht worden. Zuerst 1867 von Friedrich Wilhelm Arnold, der sich dabei zu „gänzlicher Nichtbeachtung der rhythmischen Verhältnisse" der Notierung gezwungen sah, weil ihm diese durchaus unverständlich schienen[2]. Dann 1926 von Walter Lott, der den im Original „schwer faßlichen" Melodieverlauf auf die vermeintliche syllabische Grundform zurückzuführen sich bemühte[3]. Weiter 1931 von Herbert Rosenberg[4], und – nachdem 1934 Otto Baumann die Melodie wiederum als „eine für sich unverständliche Stimme" erklärt hatte[5] – von Josef Müller-Blattau, der 1938 eine nach seiner Überzeugung abschließende Fassung der „vertrackt notierten" Weise vorlegte[6]. Aber

---

* Diese Untersuchung wurde JOHANNES WOLF zum 75. Geburtstag gewidmet.

[1] Faksimile-Ausgabe von KONRAD AMELN, Berlin 1925, S. 24.

[2] *Das Lochamer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann,* Jahrb. f. Musikal. Wissenschaft II, Leipzig 1867; Neudruck Leipzig 1926, S. 126 f.

[3] *Locheimer Liederbuch – Neudeutsche Fassung* von KARL ESCHER, Bearbeitung der Melodien von WALTER LOTT, Leipzig-Berlin 1926, S. 48 f. Diese Fassung der Melodie hat ARNOLD MENDELSSOHN in seinem Op. 99, *Zehn Volkslieder für Männerchor,* als Nr. 4 dreistimmig bearbeitet (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

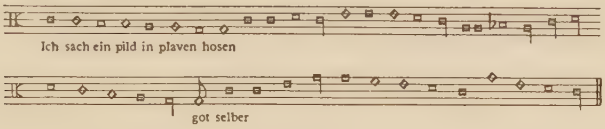
[4] ZfMw XIV, 1931, S. 81. In desselben Verfassers *Untersuchungen über die deutsche Liedweise im 15. Jahrhundert,* Wolfenbüttel-Berlin 1931, ist diese Melodie nicht berücksichtigt.

[5] *Das deutsche Lied und seine Bearbeitungen in den frühen Orgeltabulaturen,* Kassel 1934 (Berliner Diss.), S. 103 f. und Notenbeispiel Nr. 41. Die von BAUMANN unter 3. und 4. als Quellen angeführten Sätze aus Straßburg Ms. mus. 222 C 22 fol. 47v und Universitätsbibliothek Prag Ms. XI E 9 fol. 12v haben mit der hier behandelten Melodie des Lochamer Liederbuches nichts zu tun.

[6] AfMf III, 1938, S. 300 – Nach Abschluß dieser Studie hat WALTER SALMEN (*Das Lochamer Liederbuch, Eine musikgeschichtliche Studie,* Leipzig 1951 S. 63 f.) zu dieser Melodie bemerkt, die Hemiolen wirkten („als vorübergehendes Umschlagen in Dreiertakte mit Dupelunterteilung") bei langsamem Tempo schwerfällig, hemmend. Das Wertvollste an dem Lied seien die hiervon nicht betroffenen Teile: die instrumentale Einleitung und die Zeilenschlüsse. Auch er findet also hier etwas wertmindernd Zwiespältiges. Unsere Untersuchung wird ergeben, daß es sich bei jenen Stellen gar nicht um Hemiolen handelt.

alle diese Ergebnisse erwecken bei nachprüfendem Vergleich mit der alten Niederschrift Bedenken, sind auch auf keine Weise miteinander zu vereinen. Es ist notwendig, die Aufgabe nochmals und von Grund auf anzupacken[1].

Das Lochamer Liederbuch überliefert das Lied in folgender Form – der leichteren Übersicht halber seien die dort fortlaufend geschriebenen Verse voneinander abgesetzt:



Ich sach ein pild in plaver wat
freuntlich genayget frwe vnd spat
got selber es gepildet hat.

Gar adelleich ist es gestellt
ye lengr ye paß es mir gefellt
wollt got wer ich zu im gesellt.

Ir mündlein rot recht als ein rot rubein
ir euglein geben liechten schein
ir angesicht erfrewet das hertze mein.

Ich patt dasselbig frewelein
ob sy mich wolt lassen iren dyener sein.
Ja sprach sy dw trawt geselle mein.

Damit sind die Tonhöhen- und Tondauerverhältnisse der Melodie gegeben – aber welche melodisch-rhythmischen Qualitäten sind gemeint? Gegeben sind dazu vier Textstrophen aus je drei mit Eingangssenkung beginnenden vierhebigen Achtsilblern, doch haben die Verse 3^1 und 3^2 zehn, 4^2 elf Silben und 4^3 neun Silben ohne Eingangssenkung – wie fügt sich dieser Text zu der Melodie?

[1] Es geht hierbei lediglich um das Verständnis dieser Niederschrift im Lochamer Liederbuch. Wer dem weiteren Problem der Tenorisierung nachgehen wollte, müßte auch die beiden dreistimmigen Sätze Nr. 88 und 172 des Buxheimer Orgelbuchs heranziehen.

Der Verf. hat schon 1928 *22 Lieder des Lochamer Liederbuches in einfachem drei- oder vierstimmigem Satz,* doch mit der Originalfassung der Melodien, für den praktischen Gebrauch herausgegeben, darunter auch die hier behandelte Melodie (Steingräber-Verlag, Leipzig). Dort konnte aber, dem praktischen Zweck entsprechend, nur in kurzen einführenden Worten auf den Charakter der Lieder hingewiesen werden.

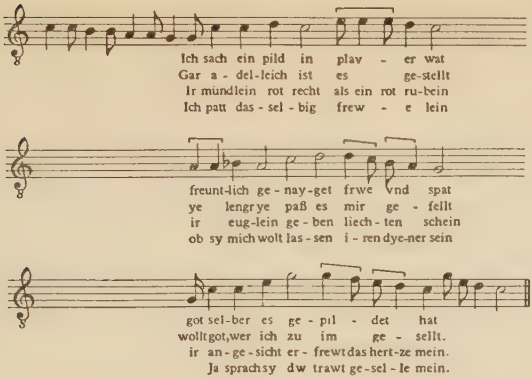
Der Schreiber gibt an einer Stelle einen Hinweis: er kennzeichnet den Beginn der dritten Melodiezeile durch Unterlegung des Beginns des dritten Verses. Auch die Melodie läßt hier eine Gliederungsstelle erkennen: zwischen der Longa *g* und der Minima *g*, dem Schluß eines absteigenden und dem Anhub eines aufsteigenden Melodiezuges.

Erproben wir hiernach den Vortrag des dritten Verses zunächst mit dem vollsilbigsten, dem bei Verschleifung des *frewet* zu einer Silbe zehnsilbigen der dritten Strophe: er schmiegt sich, auf der Minima *g* beginnend, dem je fünftönigen Auf- und Abstieg der Melodie mit der hauptbetonten dritten Hebung auf der Brevis *g′* und dem Schluß auf der Brevis *c′* sinnvoll syllabisch an. Einzig die auftaktige Longa *g′* vor der hauptbetonten Brevis *g′* scheint uns seltsam. Sinnvoll wirkt wiederum die dem Verse folgende viertönige Schlußgruppe *g′-e′-d′-c′* als melodisch zusammenfassende Schlußbestätigung, ob man sie nun als instrumentales Nachspiel nimmt oder die vier letzten Textsilben, *das Herze mein,* wiederholt.

Erproben wir die letzten Verse der andern Strophen. Da dem der vierten die Eingangssenkung fehlt, ist er nicht mit der auftaktigen Minima *g* zu beginnen, sondern mit dem ihr folgenden *c′*. Dieses herzhaft betonte *Ja,* dann das ausdrucksvoll geweitete *g′* auf *du,* endlich der beschwingte Abklang *traut geselle mein:* all das schließt sich zu einer außerordentlich lebendigen sprachlich-musikalischen Einheit zusammen. – In den beiden ersten Strophen hat die Schlußzeile nur acht Silben, ebenfalls aber den Hochton auf der dritten Hebung, so daß für den fünftönigen Melodieabstieg nur drei Silben bleiben; da nun, den andern Strophen entsprechend, *ǵ′-f′-è′-d′-é′* zu betonen ist, nicht *ǵ′-f̀′-e′-d̀′-é′*, ist die dritt- und die vorletzte Silbe zweitönig zu singen: auf *g′-f′* und *e′-d′*. Ungewohnt wirkt auch in diesen Versen nur die Längung (des auftaktigen *g′*) vor dem Hochton.

Der übrige Melodieverlauf weist so viele Entsprechungen zu dieser letzten Zeile auf, daß sich nunmehr die beiden ersten Melodiezeilen unschwer abgrenzen lassen. Nach einem siebentönigen Eingang, der schon durch den volltaktigen Beginn der Textierung widerspricht, somit instrumentales Vorspiel ist, beginnt mit der Semibrevis *g* ein Anhub *g-c′-c′-d′-c′-e′*, der melodisch und rhythmisch dem der dritten Zeile verwandt ist. Ihm folgt der Abstieg *e′-e′-e′-d′-c′*, der ebenfalls wie eine Vorform des Abstiegs der dritten Zeile anmutet. Der der dritten Zeile vorangehende Abstieg *d′-c′-h-a-g* ist gar nur die sozusagen dominantische Unterquartform des Abstiegs der letzten Zeile; und der zu ihm hinführende Aufstieg der zweiten Zeile *a-a-b-a-c′-d′* ist den andern besonders durch jene ungewohnte Längung verwandt, die sich hier sogar auf die drei letzten Töne vor dem Hochton des zweiten *d′* erstreckt.

Aus alledem ergibt sich folgende Gliederung – es seien nun die originalen Notenwerte auf ein Viertel verkürzt, um ihre Zeitwerte heutigen Augen deutlicher zu machen; auch sei die Schreibweise des Textes, ohne das Klangliche zu verändern, der heutigen angeglichen:



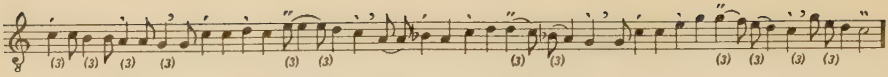
Wie verhalten sich die noch nicht untersuchten Verse zu dieser Gliederung? Erproben wir die erste Melodiezeile wiederum zunächst mit dem silbenreichsten Verse, dem Zehnsilbler der dritten Strophe, so ergibt sich das gleiche wie bei jenem Zehnsilbler des dritten Verses: der Vers füllt den Melodiebogen syllabisch, musikalisch wie sprachlich sinngemäß. Es zeigt sich sogar ein besonderes Feingefühl darin, daß die beiden *e′* auf *als ein* nicht langkurz rhythmisiert sind wie die entsprechenden Stellen in den anderen Liedzeilen, sondern dem Sprachrhythmus entsprechend kurzlang. Der Notierende hat die rhythmische Aufgliederung des *e′* offenbar der dritten Strophe angepaßt, für die allein sie bestimmt ist. In den achtsilbigen ersten Versen der andern Strophen entspricht es dem melodischen Stufengang, die drei *e′* auf die drittletzte Silbe zu binden und die vorletzte auf das *d′* zu singen.

Auch die mittlere Melodiezeile geht syllabisch auf, wenn der silbenreichste der mittleren Verse auf sie gesungen wird, der der letzten Strophe mit den zwei Vorsenkungen. Auf diese silbenreichste Strophe bezieht sich offenbar auch hier die Notierung[1]. In den andern Strophen sind demnach die beiden beginnenden *a* auf die eine Eingangssenkung des Textes zusammenzuziehen. Der folgende Abstieg wird hier wie in der letzten Zeile sprachlich wie musikalisch sinngemäß so gegliedert, daß die dritt- und die vorletzte Silbe zweitönig gesungen werden.

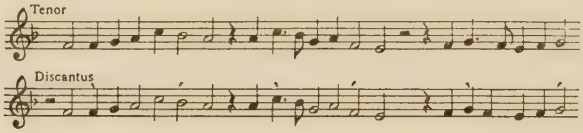
Gehen nun auch Melodieumriß und -gliederung mit dem Text sinnvoll zusammen, der Rhythmus der überlangen Werte inmitten der Zeilen scheint doch noch arg „vertrackt". Immerhin können wir jetzt, nachdem Melodiegliederung und Textierung klarliegen, durch entsprechende Kürzung jener Überlängen die metrische Grundgestalt der Melodie gegründet zu gewinnen versuchen:

---

[1] W. Salmen meint, a. a. O., S. 63, solche „Notenteilungen" bzw. Tonwiederholungen seien nur vom begleitenden Instrument her gerechtfertigt. Das scheint mir hier durch die Kongruenz jeweils des silbenreichsten Verses mit der Notierung widerlegt.



Damit ist nichts getan, was jener Zeit fremd gewesen wäre. Den gleichen Weg, nur in umgekehrter Richtung, ging zum Beispiel Heinrich Isaac, als er von seiner ersten vierstimmigen Bearbeitung des Innsbruck-Liedes zur zweiten kam[1]. In der ersten Bearbeitung braucht er die Liedmelodie als Tenor-Kanon in schlichtem, gleichmäßigem Gang; in der zweiten verändert er diese Grundgestalt vor allem durch Längung der beiden letzten Silben- und Notenwerte vor dem Hauptakzent der Zeilen 1 und 2, 4 und 5 auf das Doppelte; die so veränderte Melodie gilt ihm aber nicht mehr als Tenor, er braucht sie als Diskant und doch zugleich als Hauptstimme, als Hauptträger des Ausdrucks, dessen Strebungen eben die Oberstimme freier nachgeben kann als ein Tenor, zumal ein kanonisch geführter:



Auch von hier aus gesehen wäre die Meinung abwegig, der Schreiber jenes Liedes im Lochamer Liederbuch sei zu der „vertrackten" Notierung dadurch gekommen, daß er die Melodie tenorisiert habe. Die Tenorisierung erfolgte zudem im Nürnberger Paumann-Kreis ohnehin auf völlig andere Weise. Nicht durch teilweise Dehnung, also durch Störung, Entfestigung des metrischen Normalverlaufs, sondern durch dessen gleichmäßig festigende Verbreiterung mittels Auskolorierung wurde hier eine Singweise fähig gemacht, ein mehrstimmiges Werk, ein Großwerk im Sinne jener Zeit zu halten und zu tragen. Es müssen doch wohl besondere Ausdrucksstrebungen sein, die jene Längungen hervorriefen.

In seiner Abhandlung über „Heinrich Isaac und das Innsbrucklied" charakterisiert Heinrich Rietsch jene Stellen in Isaacs zweiter Melodiefassung als „eine künstliche Abwechslung . . . eine gewiß reizvolle, aber doch nicht volksmäßige Wendung"[2].

Rietschs Annahme, daß es sich hier um eine damals als reizvoll empfundene, doch nicht volksmäßige (also in „gebildeten" Musikkreisen gepflegte) Musiziergewohnheit handelt, hat viel für sich. Aber der Reiz kann wohl nicht nur die „künstliche Abwechslung", er muß vielmehr vor allem die besondere Qualität gewesen sein, die man in solchen Längungen empfand, eine *quantitas intrin-*

---

[1] Vgl. Heinrich Rietsch, *Heinrich Isaak und das Innsbrucklied*, JbP 1917, S. 19ff.
[2] S. 23 und 34.

seca, wie sich ein Musiktheoretiker des 17. Jahrhunderts ausgedrückt haben würde. In jener Liednotierung des Lochamer Liederbuchs läßt zudem die geradezu planmäßige Überlängung vor dem Zeilenhochton, die im Mittelglied am stärksten, in den Seitengliedern übereinstimmend schwächer ist, vermuten, daß der Schreiber eine Manier des kunstmäßigen Vortrags bewußt verdeutlichte, wie auch die genaue Aufteilung des *e'* in der ersten Zeile und des beginnenden *a* in der mittleren entsprechend dem syllabischen Vortrag der silbenreichsten Verse auf pädagogische Absicht schließen läßt – jedenfalls ist solche Notierung auch im Lochamer Liederbuch sonst nicht üblich[1].

Auch in andern Zeiten begnügte sich der kunstmäßige Vortrag zumal bei gesteigertem Ausdruck nicht mit dem planen Abmusizieren der Notierung, die ohnehin das Unwägbare des musikalischen Verlaufes nicht fassen kann. Immer forderten Expression und Gusto Differenzierungen mancherlei Art, je nach den vorwaltenden Strebungen der Zeit, zumal der musikalisch führenden Gesellschaftsschichten. Solche Vortragsmanieren brauchte man meist, da ihr Wesentlichstes doch nicht notiert werden konnte, ohne ausdrückliche Vorschrift, *da mente*; nur in besonderen Fällen, etwa zu pädagogischen Zwecken, wurden sie *da penna* angedeutet.

So liegt die Vermutung nahe, daß in jenem Liedsatz Isaacs wie in jenem Liede des Lochamer Liederbuchs ebenfalls derartiges vorliegt: eine ausgeschriebene Vortragsmanier, Beispiele einer Agogik, die sich damals dem Sänger bei ausdrucksvollem kunstmäßigem Vortrag von selbst ergab und die darum gewöhnlich auch nicht eigens notiert wurde, es sei denn, um ein Exempel zu statuieren oder um den Zusammenhalt eines mehrstimmigen Satzes zu sichern, wenn sich eine der Stimmen ihrer bediente – was freilich der Tenorfunktion widersprochen hätte, aber in der Oberstimme, wie jenes „moderne" Beispiel Isaacs zeigt, wohl möglich war.

Was heute an jenen Längen befremdet, ist nicht die Länge an sich, sondern ihr Ort im Melodieverlauf. Das kann man sich am besten an einem uns vertrauteren Gegenbeispiel deutlich machen: an dem besonders in romantischer Musik üblichen, ja meist notwendigen Schluß-Ritardando, das ebenfalls nur selten in Noten ausgeschrieben wird. Worin liegt der Reiz solcher gegen den Schluß hin zunehmenden Längung der Zeitwerte? Nicht in einer Störung, einer willkürlichen Hemmung des normalen Ganges, sondern im Gegenteil darin, daß diese Längung die Funktion eines solchen Schlusses erst recht deutlich macht: die quantitas intrinseca der Schlußstrecke, das zunehmende Gewicht des Schlußfalls. Daß diese schlußstärkende Wirkung zustande kommt, daß das

---

[1] W. Salmen, a. a. O., S. 60 f., rechnet dieses Lied zu einer Gruppe von „Longa-Brevis-Liedern", die versuche, die generelle Tempoverlangsamung in den Niederlanden nach 1430 in der Notenschrift darzustellen. Hier handelt sich's aber nicht um das Tempo schlechthin, sondern um eine Ausdrucksnuancierung des altgewohnten Tempos, die lediglich bestimmte Verlaufsglieder betrifft.

Ritardando nicht etwa als ein schlußschwächendes Breitlaufen empfunden wird (was allerdings geschieht, wenn es einer Musik, etwa einer barocken, aufgezwungen wird, der es nicht wesensgemäß ist), das ergibt sich aus Folgendem: nach wie vor bleibt der normale Verlauf als Maß des periodischen Zeitweges wirksam, zwei Viertel bleiben zwei Viertel, zwei Takte bleiben zwei Takte, ob sie durch das Ritardando noch so sehr gedehnt werden (wenigstens soweit die Fassungskraft des Hörers reicht!). Indem aber der normale Weg in einer übernormalen Zeitlänge zurückgelegt wird, wächst die Zeit-Füllung und damit das Gewicht der normalen Zeitglieder in dem Maße, wie die Längung zunimmt. Die Zeitlängung durch das Schlußritardando bringt somit den periodischen musikalischen Verlauf nicht weiter als die normale Strecke, sie macht aber das zunehmende Gewicht des Schlußfalles sinnfällig. Das ist also ein nicht nur lineares Ereignis, es verbindet Zeitlänge mit Tiefengewicht, es will im musikalischen Raum mehrdimensional gelebt sein.

Hat man sich auch heute im Banne einer weitgreifenden Schwächung des Raumerlebens überhaupt (im Gegensatz zur technischen Raum-„Eroberung") des Musikhörens als eines „physiognomischen Raum-Erlebens" weithin entwöhnt, gerade auch – worauf Albert Wellek hinwies[1] – in fachmusikalischen Kreisen, so muß ihm doch die Wissenschaft eindringlich nachgehen, sofern es ihr um Ergründung des geschichtlich Wesentlich-Lebendigen in der Musik zu tun ist. Sie darf sich auch durch Verständigungsschwierigkeiten, die durch jene Lage bedingt sind, nicht davon abhalten lassen.

Es sei daher versucht, vom Bekannteren zum Unbekannten fortschreitend, zunächst das Wesen der Zeitlängung im Schlußfall-Ritardando graphisch anzudeuten. Eine durch die Taktstriche in gleiche Teile geteilte Horizontale stelle den normalen periodischen Verlauf dar, wie er im Notenbilde erscheint. Der ritardierte Verlauf sei durch eine Linie dargestellt, deren Richtung und Länge in jedem Taktraum der beschwerenden Zeitlängung entsprechen. Diese Linie führt im ersten Taktraum vom Anfangspunkt der Ordinate schräg abwärts, so daß ihre Länge bis zur Taktraumgrenze, zum Schnittpunkt mit der nächsten Taktstrichabszisse der Längung im Verhältnis zur ebenen, normalen Taktlänge entspricht. Im zweiten Taktraum führt sie von diesem Schnittpunkt, dem Ort des neuen Taktbeginns, der zunehmenden Längung entsprechend noch steiler abwärts bis zur nächsten Taktstrichabszisse usf. So wird das Verhältnis der zunehmenden Zeitlängung und des zunehmenden Tiefengewichts zum gleichmäßig-periodischen Taktverlauf augenfällig und damit auch ein Weg zum sinnfälligen Verständnis der Qualität des gelängten Verlaufs. Gewiß kann man zu dieser Erfahrung auch unmittelbar kommen durch den allerdings nicht mehr ohne weiteres vorauszusetzenden einfühlsamen, das Wesentliche erfassenden

---

[1] A. Wellek, *Der Raum in der Musik,* Archiv f. d. ges. Psychologie 91, 1934, S. 434 ff.; K. Graf v. Dürckheim, *Untersuchungen zum gelebten Raum,* Neue Psycholog. Studien 6, 1932, S. 388, 397, 443, 445.

Umgang vor allem mit romantischer Musik. Deren genereller Bewegungscharakter, das schwebende Hinundwieder, macht solche Schlußverdeutlichung naturgemäß besonders notwendig, wogegen sie einer von Grund auf architektonischen und einer zielstrebigen Musik wie der barocken und der klassischen fremd oder doch entbehrlich, einer wesentlich auf genaue Zeit-Teilung gestellten und „motorischen" gar zuwider ist.

Die Analyse der Schlußdehnung hier einzuschalten war notwendig, weil sie aus dem Gegensatz heraus Sinn und Charakter jener spätmittelalterlichen Längungen klären helfen kann. Diese Längungen sind den romantischen Schlußfalldehnungen in Richtung und Wirkung gerade entgegengesetzt: sie führen nicht in ein Schlußgewicht hinab, vielmehr in einen Hochton hinauf: sie bringen nicht zu abschließender Ruhe, vielmehr aktivieren sie, steigern die Spannung. Das läßt sich augenfällig machen durch graphische Darstellung dieser zweiten der beiden möglichen Erscheinungsformen einer auf einen gleichmäßig periodischen Verlauf bezogenen zunehmenden Zeitlängung: die Strebelinien werden nun in den Takträumen entsprechend aufwärts geführt.

Solche aufwärtsstrebende Zeitlängung auf einen Hochton hin – ob nun damit der weitere Verlauf im Ganzen emporgehoben ist oder ob er von dem erreichten Gipfel wieder absinkt – ist zugleich Überhöhung und Entschwerung des normalen, ebenen Verlaufs. Je weiter die Grundzeiten gedehnt sind, um so höher und schlanker strebt er empor – so etwa die mittlere Zeile jenes Liedes höher als die beiden äußeren, so in der Diskantfassung des Innsbruckliedes die beiden ersten Zeilen und deren Wiederkehr über die plane dritte zwischen ihnen. Und zwar geschieht das beide Male offenbar um des gesteigerten Ausdrucks willen: im ersten Fall, um das Mittelglied bewegungsmäßig über die andern hinaus zu steigern, im zweiten Fall, weil *ins fremde Land dahin* naturgemäß gedrückt ist, abfällt gegen den gehobenen Ausdruck der andern Verse. Ausdruck gesteigerten Anhebens, Emporhebens zu sein, das ist ferner der Sinn jener überlangen Auftakte, wie sie die Mittelzeile des *Ich sach ein pild* und die Anfangszeile des Innsbruckliedes eröffnen und wie sie sich noch lange im Gebrauch erhalten bis in die Zeiten hinein, die den ursprünglichen Sinn dieser Auftaktlängung nicht mehr verstanden, weil ihnen jenes Raumerleben entkräftet und verflacht war[1]. Empfanden ja spätere Zeiten auch die enthusiastisch überhöhende Strebedynamik in Bild- und Baukunst des Spätmittelalters als übertrieben. Man zog dann ja auch kaum mehr die Notenhälse aus den Notenköpfen so betont aufwärts, wie es besonders im *Fundamentum orga-*

---

[1] Wenn SALMEN, a. a. O., S. 85, Anm. 1, zu dem verlängerten Auftakt in PRAETORIUS' *Es ist ein Ros entsprungen* meint, „die schleppende Auftaktverlängerung" sei eine Folge der Anlehnung der Melodie an die Harmonik des 17. Jahrhunderts", so widerspricht das der Ausdrucksqualität dieses Auftakts wie seiner geschichtlichen Herkunft.

nisandi Paumanns ersichtlich ist[1], geschweige denn so hoch empor, wie es Isaacs eigene Notenschrift zeigt[2].

Um heute wieder zur Erfahrung und damit zur gegründeten Erkenntnis von Ausdruckscharakter und Vortragsweise jener spätmittelalterlichen Musik durchzudringen, ist es notwendig, jene Verengung und Entkräftung des physiognomischen Raumerlebens zu überwinden und die Aktivität der musikalischen Raumbildung und Zeiterfüllung wiederzugewinnen, aus welcher jene Musik lebt – der musikalische Mensch des 20. Jahrhunderts braucht sich dabei nicht aufzugeben, er muß nur seinen geschichtlichen Lebenshorizont entsprechend erweitern. Was vordem unverständlich und vertrackt, hemmend und schwerfällig erschien, wird dann deutlich als klar geformtes und ausdrucksvoll bewegtes, gesteigertes, erhebendes musikalisches Leben, nicht weniger beglückend durch schwereüberwindendes Aufstreben als die Meisterwerke der Bau- und Bildkunst jener Zeit. Jene Liednotierung im Lochamer Liederbuch, wohl damals schon ein Lehrstück des zeitgemäß künstlerisch-ausdrucksvollen Vortrags, wird dann auch heute noch – zumal im Verein mit jener Diskantmelodie Isaacs – besonders gut einführen in Expression und Gusto dieser spätgotischen Musikübung[3].

---

[1] S. 280, Anm. 1.

[2] Faksimile eines Autographs Isaacs im *Handbuch der Musikwissenschaft,* hg. v. Guido Adler, Berlin-Wilmersdorf 1930, I, S. 320.

[3] Die Feststellung der Tendenz zu enthusiastischer Höhensteigerung auch in der Musik trifft sich mit der Feststellung Wilibald Gurlitts in seinem auf dem Baseler Kongreß 1924 gehaltenen Referat *Burgundische Chanson- und deutsche Liedkunst des 15. Jahrhunderts:* „Gegenüber der überlegenen Eleganz und kühlen Künstlichkeit der burgundischen" sei die deutsche Liedkunst jener Zeit „von einer ganz neuen seelischen Stimmung, gefühlsmäßigen Wärme, einer allen Formenrationalismus überflutenden Macht der Phantasie und des Gemüts erfüllt" (Kongreßbericht, Leipzig 1925, S. 174).

Zyklische Gesamtstruktur und Tonalität in den Messen Jacob Obrechts

von

BERNHARD MEIER

Gilt es, das Gesamtwerk eines Meisters oder sein Schaffen innerhalb einer bestimmten Gattung dem Verständnis zu erschließen, so erscheint dem modernen Betrachter als einfachster, fast selbstverständlicher Weg, aus der Chronologie der einzelnen Stücke eine Entwicklung, möglichst im Sinne eines Fortschritts von „Frühwerken" zu „künstlerischer Reife", abzuleiten. Auf das Schaffen spätmittelalterlicher Musiker angewandt, mag dieses Verfahren, wo eine beträchtliche Anzahl datierbarer Werke und ein mit den Wandlungen im Schaffen des Komponisten parallel gehender Wandel des Zeitstiles sich vollzieht, zu aufschlußreichen Ergebnissen führen. Fehlen jedoch Anhaltspunkte, die eine Datierung ermöglichen, und liegt dem Schaffen eine gefestigte Tradition zugrunde, so fällt es bei dem nur zu leicht unterschätzten Abstand unserer musikalischen Vorstellungen gegenüber denen einer fast 500 Jahre zurückliegenden Vergangenheit sehr schwer, Feinheiten individueller Wandlung (die auch bei zeitlich nahen Komponisten vorwiegend aus der schon gewußten Chronologie erkannt werden) ohne willkürlich modernisierende Interpretation aus der Masse des als Epochen- und Generationsstil, handwerklicher Kunstgriff usw. Erkannten abzusondern. Angesichts dieser Lage ist es wohl fruchtbarer, wenn eine Betrachtung der Messen Jacob Obrechts von solchen Dingen ihren Ausgang nimmt, die, im Werk selbst niedergelegt, aus ihm selbst abzulesen sind; in ihrer Gesamtheit erkannt, geben sie wiederum die Sicht auf die Persönlichkeit des Komponisten – nicht auf eine hypothetische Entwicklung, sondern auf die tatsächlich vorhandene Spannweite seines Schaffens – frei. Für die folgenden Betrachtungen mögen zyklische Gesamtstruktur und „Tonalität" der Messen Obrechts[1] im Mittelpunkt stehen.

---

[1] Hg. von J. Wolf, *Werken van Jacob Obrecht*, Amsterdam/Leipzig 1908–1921 (im folgenden mit GA. zitiert); spezielle Angaben zum Fundort einzelner Werke nur, wenn die Benennung von derjenigen der GA. abweicht.

I

Die über nicht-liturgische (Motetten-, Chanson-)cantus firmi aufgebauten Messen Obrechts gehören großenteils in den Bereich der sogenannten „Missa parodia“: in der Form der „Diskant-Tenor-Messe“ gehalten sind die Messen „De tous biens plaine“[1] (Et in terra), „Ave regina coelorum“ (Patrem, Benedictus) und „Fortuna desperata“ (Agnus I und III)[2]. Obrechts eigene Schöpfung – vielleicht als Übertragung der Satzweise jenes „Spättriebes der isorhythmischen Motette“, wie er in Ockeghems „Ut heremita solus“ vorliegt[3] – scheint die Form seiner großen Parodiemessen „Je ne demande“, „Malheur me bat“, „Si dedero“ und „Rose playsante“[4] zu sein. Für Einzelheiten kann hier auf O. Gombosis Besprechungen[5] verwiesen werden. Nicht unerwähnt bleiben mag jedoch die kunstvolle Gestaltung der Satzanfänge von Missa „Je ne demande“. Sämtlich durch die im einleitenden Bicinium der Chanson (bzw. zu Anfang von deren Superius) vorgetragene Melodieformel verknüpft, wiederholen sie diese niemals in notengetreu gleichem Satz; dennoch ist zwischen den Anfängen von Kyrie I und Agnus I – vermittels der hier allein angewandten Durchimitation der Gegenstimmen – einerseits, von Et in terra und Patrem andererseits eine engere Beziehung erkennbar. Diese Sätze erscheinen auch in Missa „Fortuna desperata“ durch ähnliche Einleitungen sowie denselben, die Melodiegestalt des c. f. verändernden Canon zusammengeschlossen. In Missa „Je ne demande“ zeichnet sich während des ersten Teiles von Gloria und Credo jeweils die zweite c. f.-Durchführung (Et in terra 49–67, Patrem 55–78) durch gemeinsame Struktur während der Einleitung (Oberstimmenkanon) und Fehlen aller vorgegebenen Melodik, abgesehen vom c. f., aus. Der Schluß von Patrem bringt jedoch, während an entsprechender Stelle des Et in terra nur zwei aus der Chanson übernommene Stimmen gekoppelt sind, erstmals die

---

[1] = Missa sine nomine, 3 voc., GA. Nr. 23.

[2] Zur letztgenannten Messe vgl. Ockeghems Missa „Ma maistresse“, die im Kyrie den Tenor, im Gloria den Superius der Chanson als c. f. verwendet; auch Lagenveränderung des c. f. (Obrecht, Sanctus von Missa „Fortuna desperata“: Tenormelodie der Chanson im Superius) findet sich in Ockeghems genannter Messe (Kyrie: Tenor der Chanson als c. f. im Bassus; dazu Takt 1–11 der Superius-Melodie der Chanson, teilweise unverändert, im Tenor und Altus von Kyrie I; Gloria: Superius der Chanson als c. f. im Tenor).

[3] W. Stephan, *Die burgundisch-niederländische Motette zur Zeit Ockeghems*, Kassel 1937, S. 43.

[4] Hs. Segovia Kath., fol. 27v–35r; Kyrie bei A. Smijers, *Van Ockeghem tot Sweelinck*, Amsterdam 1939 ff., S. 58–61. Im Unterschied zu den anderen großen Parodiemessen Obrechts beschränkt sich diese in der Verwendung vorgegebener Melodik außerhalb des Tenor auf wenige Anklänge.

[5] O. J. Gombosi, *Jacob Obrecht, eine stilkritische Studie*, Leipzig 1925, S. 92, 97, 112. Für Missa „Si dedero“ sei folgende Berichtigung vermerkt: der Canon „Agnus . . . tertium sicut iacet“ besagt, daß Agnus III den gesamten Tenor der Motette, nicht nur das für Agnus I notierte Fragment, in originaler Mensurierung als c. f. übernimmt.

Übernahme des gesamten, dem hier vorgetragenen Tenor-Fragment zugehörigen Chansonsatzes.

Durch Steigerung der Kunstmittel hebt die Missa „Maria zart", welche das Bauprinzip der Obrechtschen Parodiemesse auf eine lediglich einstimmige Vorlage anwendet und in den kanonischen Notierungen ihres c. f. ein Äußerstes an Komplizierungen erreicht (s. das Faksimile), das Credo von dem im Grundriß gleichen Gloria ab. In beiden umschließen vierstimmige c. f.-haltige Teile je zwei c. f.-lose Mittelsätze (Domine Deus, Qui tollis; Qui propter nos, Et incarnatus est), deren Zweistimmigkeit im Gloria die Dreistimmigkeit im Credo gegenübersteht. Aber auch strukturell ist dieses durch die episodische Verwendung des gregorianischen Credo I (Patrem 39–50 im Superius, mit Imitation im Altus; Et resurrexit 19–47 im Superius, mit Imitation im Bassus und Altus) sowie durch die in Obrechts Messenwerk einzigartige Doppelkolorierung im Et incarnatus est ausgezeichnet: der Bassus enthält hier die Melodieglieder 1–11 des c. f. in Semibreven mensuriert (mit Aufspaltung der Breven an den Zeilenschlüssen), ohne daß ihre vorgegebene Zeilengliederung beachtet würde; dieselbe Art der Kolorierung herrscht gleichzeitig im Superius, dessen Semibreven – bei einem Abstand bis zu vier Perfektionen! – die Melodieglieder 8–15 des c. f. darstellen[1].

Von den nicht parodierenden Messen Obrechts über weltliche cantus firmi verdient die aus Hs. Segovia (leider ohne Sanctus und Agnus Dei) zutage getretene Missa „Adieu mes amours"[2] eingehende Besprechung. Die Tenor-Melodie der Josquinschen Chanson wird vom Komponisten in folgender Weise verwendet:

Kyrie I	¢	Zeilen	1–4
Kyrie II	⦶	„	5–8, 9–12 (= 1–4)
Et in terra	○	„	1–4
Qui tollis	¢	„	5–8, Einschub, 9–12
Patrem	○	„	1–4
Et incarnatus	¢	„	5–8, 1–12

In der rhythmischen Zubereitung des c. f. (einschließlich seiner Pausen) verzichtet Obrecht auf jede zahlhaft rationale Bindung. Die auch außerhalb der Parodiemessen verbreitete Gegenüberstellung verschiedener Mensuren von c. f. und Gegenstimmen[3] fehlt. Nur der aus dem c. f.-Anfang gebildete Baß-Osti-

---

[1] Zur Missa „Maria zart" seien noch folgende Berichtigungen gegeben: Pleni 1–27 = ⊙, 27 ff. = ○; für Benedictus ist die Mensur ⊂ 2, die Semibrevis von Wolf als Halbe, nicht wie sonst als Ganznote übertragen.

[2] Hs. Segovia Kath., fol. 22v–27r; Kyrie bei Smijers, a. a. O., S. 54–57. Die Messe ist identisch mit der von Wolf (Einleitung zu GA. Nr. 23) erwähnten Messe „Adieu mes amours II", die aber, weil nur fragmentarisch überliefert, von der Publikation ausgeschlossen blieb.

[3] So z. B. Missa „Grecorum", Patrem: ⊙ gegen ○; ibid. Osanna, Agnus I und III: ⊂ gegen ¢; „Missa de Sancto Martino", Kyrie II: ⊂ gegen ¢; ibid. Patrem, 2. Durchführung: ¢ gegen ○; Missa „Ave regina coelorum", Patrem 31–48: ⊙

nato kehrt in regelmäßigem Abstand wieder; gegenüber der in anderen Messen Obrechts (Missa „Malheur me bat", Kyrie II; Missa „Sicut spina rosam", Kyrie I; Missa „Ave regina coelorum", Et resurrexit) anzutreffenden Kombination von Tenor-c. f. und Baß-Ostinato erscheint das Verhältnis der Rangordnung hier geradezu umgekehrt.

Kyrie I und II sind, ähnlich wie in Missa „Libenter gloriabor"[1] und – auf andere Art – in Missa „Petrus apostolus", als Gegensätze angelegt: zum Kontrast der Mensuren tritt derjenige von stark aufgelockertem, weithin durch Imitation oder Repetition (wechselnde Duo-Kombinationen, 24 ff.) bestimmtem Satz in Kyrie I und fast pausenloser, rationaler Strukturen ermangelnder Vierstimmigkeit in Kyrie II.

Auch für Gloria und Credo ist die große Ausdehnung zwei- und dreistimmiger Partien charakteristisch (Gloria: 61 Duo-Takte von insgesamt 173; Credo: 59 Duo-Takte von insgesamt 186)[2], ferner die durch zahlreiche Zäsuren exponierte Teiligkeit. So gliedert sich Et in terra in zwei Teile (1–37, 38–63), welche, getrennt durch einen Brevis-Zäsur aller Stimmen, jeweils Tenor-lose Einleitung und Durchführung der c. f.-Zeilen 1 und 2 bzw. 3 und 4 enthalten. Beide sind wiederum dadurch voneinander unterschieden, daß Teil I – mit getrennter Durchführung der c. f.-Zeilen – mannigfachen Wechsel der Stimmigkeit, Teil II – mit pausenlosem Verlauf seines c. f. – eine kontinuierliche, durch Binnenzäsuren nicht gegliederte Verdichtung aufweist. Die Anordnung der Klauseln in Teil I (angegeben jeweils die Distinktionstöne des Superius) ist folgende:

Einleitungsduo	ex g′	
	d′	
	b′	
	g′	c. f.-Einsatz
c. f.-Zeile 1 + Überhang der Gegenstimmen	g′	
c. f.-Zeile 2	f′	
+ Überhang der Gegenstimmen	b′	
frei angefügter Schlußabschnitt (2 → 3 → 4 voc.)	g′	

Es wird also unabhängig vom Melodieverlauf des c. f. eine „tonale" Schließung erreicht; erster und zweiter Teil treten, durch ihre jeweils auf der Finalis gebildete Schlußklausel, gleichgewichtig nebeneinander.

---

gegen ○, u. a. Es wäre zu wünschen, daß in der kürzlich angekündigten Neuausgabe von Obrechts Werken diese Mensurverhältnisse auch im Notenbild zur Geltung kämen.

[1] Hs. Segovia Kath., fol. 15 v–22 r; Kyrie bei Smijers, a. a. O., S. 51–53.

[2] Dagegen in den entsprechenden Sätzen von Missa „Rose playsante": 24 von 218, bzw. 63 von 280 Takten.

Von ähnlich zweiteiliger Struktur ist Qui tollis (Gloria 64–173). Innerhalb seines ersten Teiles (64–118) treten die Schlüsse der c. f.-Zeilen 6 und 8 (98/99 und 116/117) als Stellen der Zäsurbildung hervor. Die nota contra notam-artige, deklamatorische Melodik in Takt 101 ff. weist auf „suscipe deprecationem nostram" als originale Textierung[1]. Die Einleitung von Teil II setzt, nachdem bisher sämtliche Zäsuren auf der Finalis gelegen hatten, unvermittelt mit einer Gruppe von a ausgehender und (mit Beibehaltung von *b*) auf a schließender Imitationen ein. Es folgt eine zweite Imitationsgruppe mit Klauselbildung auf d, nach Durchlaufen aller Gegenstimmen zur Klausel g weitergeführt. Hieran schließen sich zwei Sequenzketten, wovon die erste auf b′, die zweite (um die im Tenor frei eingeführte Skala d′–g) auf g′ endet.

Eine ähnliche Anordnung läßt sich in Obrechts Motette „Factor orbis"[2], prima pars, 48–74 feststellen[3]:

Textabschnitt	Klausel
Deus, qui sedes super thronos	
et iudicas aequitatem: (Duo, ex d)	e
Esto refugium pauperum	e
in tribulatione,	a
quia tu solus laborem	a
et dolorem consideras.	d
Media vita	d
in morte sumus;	e
quem quaerimus aduitorem	d
nisi te, Domine?	d

Die c. f.-haltige Partie von Teil II übernimmt die kanonische Struktur von Tenor und Bassus aus Josquins Chanson, dehnt jedoch die Distinktionstöne der Zeilen 9 und 10 zu Longen. Besondere Erwähnung verdienen die Faktoren, welche eine „varietas" der beiden Teile bewirken: so zeigt der erste die nahezu übergangslose Folge von Duo und Vollklang, der zweite vielfache Abwechslung dünnstimmiger Kombinationen (nur 148–151, 160/161 und die Schlußtakte 167–173 sind real vierstimmig); Imitation ist im ersten Teil nur in Ansätzen vorhanden, während sie im zweiten einen großen Teil der Einleitung beherrscht; freies und nota contra notam-artiges Diskantieren der Gegenstimmen zum Tenor bleibt auf den ersten, Tenor-bedingte Sequenzierung auf den zweiten Teil beschränkt; als Steigerung satztechnischer Kunstmittel tritt dem einfachen c. f. von Teil I der c. f.-Kanon des zweiten Teiles gegenüber.

Steigerung der Kunstmittel zeichnet wiederum das Credo vor dem Gloria aus: so werden die Worte „Patrem omnipotentem", durch dreistimmigen Satz

[1] Sämtliche Stimmen sind auch in den textreichen Sätzen nur mit Incipit versehen.

[2] GA. der Motetten Nr. 2.

[3] Zur Deutung der „Tonalität" s. unten S. 309, Anm. 2.

– mit der liturgischen Melodie (Credo I) im Superius – und durch Longa-Zäsur mit Fermate vom folgenden Einleitungsduo abgesetzt, bedeutsam hervorgehoben. Et incarnatus (Credo 65–186) zeigt, abgesehen vom vollstimmigen Einsatz, in seinem Aufbau große Ähnlichkeit mit Qui tollis (I: 65–94, über c. f.-Zeilen 5 und 6, mit Generalpausen-Zäsur in Takt 85 und darauf folgendem Einsatz nota contra notam, wohl auf „Et homo factus est"; II: 95–122, mit zwei Imitationsgruppen als Einleitung und Durchführung der c. f.-Zeilen 7 und 8); der in jenem Satz über Josquins c. f.-Kanon komponierte Schlußabschnitt wird jedoch hier zu einem selbständigen, den ganzen c. f. nochmals durchführenden dritten Teil erweitert, zugleich die kanonische Struktur durch Beteiligung aller Gegenstimmen (wenn auch noch überwiegend des Bassus) aufgelockert; der Tenor behält indes seine bevorzugte Stellung als Träger des c. f., dessen Zeilenschlüsse für den Gesamtsatz immer klauselbildend wirken.

Übersicht:

c. f.-Zeilen	Stimmen		Abstand (post tempora)
1, 2	Sup/T		2
3, 4	B/T		4 1/2
5, 6	A/B/T	A/B	1
		B/T	3
7, 8	Sup/T/B	Sup/T	2
		T/B	1
9, 10	B/T		6
11, 12	B/T		3

Aus der Vorlage übernommen sind nur die Kombinationen von Zeile 5, Bassus und Tenor (Bassus 147–152, Tenor 150–155, = Chanson 22–30) sowie von Zeile 11 und 12 in denselben Stimmen (Bassus 177–185, Tenor 180–185, = Chanson 51–59). Ganz Obrechts Eigentum ist also die Anordnung der Stimmigkeit um den Bereich stärkster „thematischer" Verdichtung in der Mitte. Fügen wir hinzu, daß außerdem noch episodische Imitationen des c. f.-Kopfes erscheinen, so ist ersichtlich, wie weit die substantielle Vereinheitlichung der zusammenwirkenden Stimmen hier geht, ohne daß jedoch die Grenzen der c. f.-gebundenen Satzweise überschritten werden.

Als Ganzes betrachtet stellt diese Messe innerhalb von Obrechts Schaffen den stärksten Kontrast zur Anlage der Parodiemessen, aber auch der anderen Ordinariumszyklen dar, die in der Disposition der c. f.-Melodik oder auch nur der c. f.-Pausen sich – während des ganzen Werkes oder einzelner Abschnitte – als zahlhaft bestimmt erweisen[1]. Nirgends an solche Strukturen gebunden, er-

[1] So in vierstimmigen Sätzen der „Missa de Sancto Martino"; die Anzahl der Pausen beträgt (nach Perfektionen) in:

Et in terra	○	10	5	5	1 + 2/3 (!)
Qui tollis	¢	10	5	5	2 1/2
	○3	1 + 2/2	2 + 2/2	3 + 2/2	(4 + 2/2 =) 5

reicht die Missa „Adieu mes amours" ein Höchstmaß klarer, fast bis zu Analogiebildungen führender Gliederung. Zweifellos ist diese Klarheit durch die melodische Struktur des Josquinschen c. f. mitbedingt; Obrechts Anteil bleibt indes, daß er bei Bearbeitung dieser Melodie ihre Gestalt nicht als bloße Tonreihe einem Zahlenschema unterwirft oder sie, ungeachtet ihrer Periodik, frei umformt, vielmehr diese Periodik in ihren Hauptzügen unverändert beibehält und mit ihren Distinktionsbildungen für den Gesamtsatz entschieden zur Geltung kommen läßt. Ziehen wir zudem alle zuvor erwähnten Momente der „varietas" in Betracht, so enthüllt sich die Missa „Adieu mes amours" als ein Werk, geschaffen mit nicht geringerer Besonnenheit und Beherrschung kompositorischer Mittel als jene Messen voll komplizierter Mensurkünste, doch in Erfüllung eines gegensätzlichen, ganz auf die hörbare, sinnliche Erscheinung gerichteten Wollens.

Für die Messen über liturgische cantus firmi, deren eingehende Besprechung hier zu weit führen würde, sei an die c. f.-Zubereitung nach Art des spätmittelalterlichen Choralvortrages erinnert (Mensurierung in Breven; die jeweils einem Wort zugehörigen Töne oder Tongruppen durch Brevispausen voneinander getrennt)[1]. Besondere Erwähnung verdient auch die Missa „Petrus Apostolus" als Beispiel von „varietas" in der rhythmischen und melodischen Behandlung des c. f., einer Vielfalt aber, die, rationaler Ordnung nicht entbehrend, für Obrechts Satzweise, der Ockeghems oder Alexander Agricolas gegenüber, charakteristisch ist. Die Messe enthält drei Ausformungen des c. f.:

a) starr mensuriert, wohl notengetreu der Vorlage entsprechend; diese Fassung wird bei zweimaliger Durchführung proportional verkürzt (Et iterum: □·: ◇.) oder durch Canones variiert;
b) in vorherrschender Semibrevis-Bewegung mit figuraler Ausweitung an den Distinktionsschlüssen;
c) in Rhythmik (○ 3) und Melodik nach Art weltlicher Liedsätze umgeformt[2] (Kyrie II und das notengetreu gleiche Et expecto).

Hinzu tritt die textliche und klangliche Variierung, wie sie aus der Quelle eindeutig zu erkennen ist: die beiden Kyrie und Et in terra tragen den Antipho-

---

Patrem (1. Durchf.)	○	12	3	6	3	3	
Et incarnatus	¢	4	1	3	1	2	1
Sanctus	○	12	6	3			
Agnus I	○	4	2	1	1		

[1] „Missa de Sancto Martino", Domine Fili, Pleni; auch in Missa „Libenter gloriabor", Et in terra, mit Canon: „Tu tenorista per antiphrasim canta"; s. auch die Abbildungen bei F. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik,* Potsdam 1931, S. 63 und nach S. 32.

[2] Vgl. von Liedsätzen Obrechts die Tenor-Melodien: „Meskin es hu" (GA. Weltliche Werke, Nr. 1), „T'Andernaken" (ibid. Nr. 5), „Maule met" (ibid. Nr. 9), die Superius-Melodie „Rompeltier" (ibid. Nr. 2) sowie die in Hs. Segovia überlieferten Stücke bei Smijers, a. a. O., S. 70–96; charakteristisch die durch den Vers- und Strophenbau der Texte bedingte klare Periodisierung der Melodik.

nentext, das gesamte Credo, Sanctus/Osanna und Agnus I den des Ordinarium Missae; Agnus III ist textlos, Qui tollis nur mit Incipit versehen; zudem weist für beide Sätze die durchgehende Mensurierung in langen Notenwerten (Brevis bzw. punktierte Longa) auf instrumentale Ausführung.

Neben dieser „varietas" in der Darbietung des c. f. liegt jedoch der durch die c. f.-Durchführungen bestimmten Gesamtordnung dieser Messe ein anderes, allem Anschein nach den Messen über liturgische cantus firmi eigenes Bauprinzip zugrunde. Auf kleinstem Raum angewandt erscheint es im Christe von Missa „Libenter gloriabor" (3 voc.), dessen Bassus, mit der Melodie des 8. Psalmtones, in die Unterquinte transponiert, folgende quasi-isorhythmische Konstruktion aufweist:

			4								4					
Pausentakte:	1		1		1		1			1		1		1		1
Töne:		2		2		3		①		3		1		1		2

Töne und Pausen sind um den Zentralton beiderseits gleichmäßig gruppiert, erstere in spiegelbildlich symmetrischer Anlage. Die Schlußlonga steht (wie auch in den isorhythmisch angelegten Durchführungen von Obrechts Parodiemessen) außerhalb dieses Schemas. Die scheinbare Asymmetrie der mittleren Tongruppen erklärt sich dadurch, daß der Einleitungspause keine Pause am Schluß entspricht; es muß deshalb, um beiderseits des Zentraltones auch dieselbe Anzahl von Pausen zu erhalten, eine Zweier-Tongruppe – bezeichnenderweise die mittlere, für die Erkennbarkeit des Schemas am wenigsten bedeutungsvolle – unterteilt werden.

Diese „Klammerform" wird aber auch auf ganze Meßzyklen übertragen; so auf die Missa „Petrus apostolus": Kyrie und Agnus Dei enthalten je zwei, Gloria und Sanctus je drei[1], das Credo enthält vier c. f.-Durchführungen. (Die c. f.-losen Abschnitte bleiben außerhalb). Nicht nur auf das gesamte Credo, sondern auf das als einziger c. f.-los dreistimmiger Satz auch hörbar kontrastierte Et incarnatus angelegt erscheint die Klammerform in Missa „O quam suavis est". In der „Missa de Sancto Martino" und Missa „Grecorum"[2] hebt sich das Et incarnatus, um das beiderseits neun[3] bzw. sieben c. f.-Durchführungen angeordnet sind, durch Hinzufügung der liturgischen Melodie (Credo I) im Superius als Zentralsatz hervor.

---

[1] Das zweite, meist nur durch „ut supra" bezeichnete Osanna ist immer mitzuzählen.

[2] Zur Herkunft des c. f. s. O. Ursprung, *Alte griechische Einflüsse und neuer gräzistischer Einschlag in der mittelalterlichen Musik,* ZfMw 12, S. 218 f.

[3] Die dreistimmigen Sätze sind hier, als sämtlich c. f.-haltig, mitzuzählen; Agnus I und II enthalten, der Textierung nach, wie sie in der Quelle vorliegt, eine gregorianische Agnus-Melodie noch unbekannter Herkunft, deren Agnus II und III in Agnus II von Obrechts Messe (1–30 Bassus, 31–52 Altus) zusammengezogen sind.

Missa „Grecorum“:

	Durchführungen		Mensur des c. f.	
Kyrie I	1		C	
Christe	–			
Kyrie II	1		¢	
Et in terra	1		C	„crescat in triplum“
Qui tollis	1	7	C	
	1		¢	
	1		Φ	
Patrem	1		Ꞓ	Gegenstimmen ○
Et incarnatus	1	+ Credo I (Sup) ○		
Et resurrexit	1		C	
	1		C	
Sanctus	1		C	„crescat in duplum“
Pleni	–			
Osanna	1	7	C	
Benedictus	–			
Osanna (ut supra)	1		C	
Agnus I	1		C	
Agnus II	–			
Agnus III	1		C	

Nicht in die Klammerform einbezogen ist die Anordnung der Mensuren, doch dürfte die zahlenmäßige Verteilung von Augmentation (Ꞓ gegen ○ und die beiden Canones), integer valor (C) und Diminution des c. f. (3, 9, 3 Durchführungen) kaum zufällig sein.

Die „Missa Sancti Donaciani“[1] baut das Credo über einem Officiums-c. f. des St. Donatianus-Festes[2] und der Antiphona maior „O clavis David“[3]:

Patrem	B:	○	O sanctissime presul . . .
Et incarnatus	B: T:	¢	Defende nos . . . O clavis David . . .
Et unam	T:	○	Exaudi preces . . .

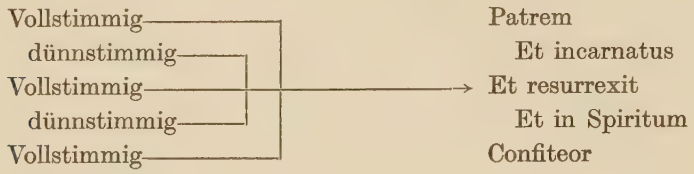
[1] = Missa sine nomine, GA., Nr. 15.

[2] Texte der Officiums-cantus firmi s. bei K. E. Roediger, *Die geistlichen Musikhandschriften der Universitätsbibliothek Jena*, Jena 1935, Notenverzeichnis S. 85; der vollständige Text der für das Credo verwendeten Melodie lautet: „O sanctissime presul Donaciane angelorum choris asscripte et electorum Dei gaudiis adducte: defende nos continua intercessione et ab hoste animarum et corporum impugnacione; exaudi preces coram te fusas et suscipe vota ad te suspirantium.“

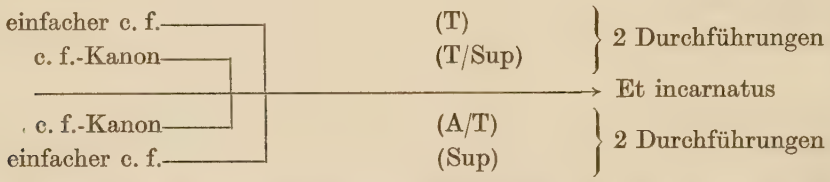
[3] *Antiphonale Romanum*, S. 206; Obrechts Vorlage scheint an einigen Stellen von der heutigen Fassung abzuweichen; das Fehlen der Initialwendung ist wohl aus den Erfordernissen der Kontrapunktierung zu verstehen.

Um diesen Mittelsatz, dessen Symmetrie durch die Verteilung der Mensuren noch besonders verdeutlicht wird, sind wiederum Kyrie und Agnus Dei mit je zwei, Gloria und Sanctus mit je drei c. f.-Durchführungen angeordnet.

In Missa „Sicut spina rosam" überschneiden sich hörbare und unhörbare Ordnung; so gliedert sich das Credo einmal:



zum anderen:



Einander entsprechend gruppieren sich beiderseits Kyrie und Agnus Dei mit je einer Durchführung des c. f., ebenso Gloria und Sanctus, welche aber einzelne Teile (den Kyrie I entsprechenden Anfangsabschnitt des c. f., Sanctus infolge der Osanna-Wiederholung auch den Schluß) mehrfach vortragen. Wie jedoch innerhalb des Credo das Et incarnatus nicht hörbar als Mittelstück hervortritt, ist auch innerhalb der ganzen Messe eine Anordnung geschaffen, die durch Gleichheit der Satzanfänge die textreichen Sätze einerseits, die textarmen andererseits zusammenschließt.

Auffällig ist, daß sich diese Klammerform nur in Messen über liturgische cantus firmi findet[1]. Zum Verständnis ihrer über einen bloßen Kunstgriff hinausreichenden Bedeutung gibt die Anwendung auf den Einzelsatz „Christe eleison" – als Figur des Chiasmus – vielleicht den Schlüssel. Es handelte sich demnach bei der Übertragung dieser Figur auf den Grundriß der ganzen Messe, den Mittelpunkt an der durch die Kniebeugung liturgisch hervorgehobenen Stelle des Credo, um eine Art Bezeichnung des auf Christus selbst zurückgehenden, hervorragendsten Teiles aller Liturgie mit seinem Namenszug.

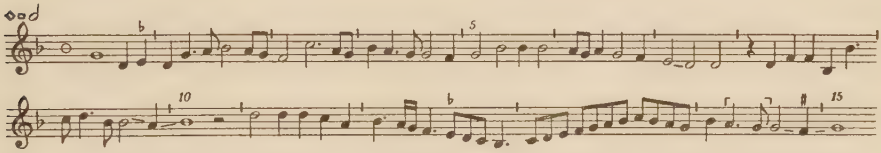
II

Die Ausführungen zur „Tonalität" von Obrechts Messen fußen auf der Anschauungsweise, die sich in Definitionen, Charakterisierungen und Beispielen zur Lehre von den acht toni bei Theoretikern aus der zweiten Hälfte des 15. und

[1] Entfernte Ähnlichkeit zeigt die Missa „Pfauenschwanz" (= Missa sine nomine, GA. Nr. 19): Kyrie und Agnus Dei enthalten je 2, Gloria und Credo je 3 Durch-

dem beginnenden 16. Jahrhundert bekundet; speziell auf den Analysen mehrstimmiger Stücke, wie sie – nach dem Leitsatz, daß „in cantu figurato una pars erit unius toni, altera alterius" – von Tinctoris[1] und Glarean[2] geboten werden. Ohne Vorbehalt aufgenommen, fordern diese Zeugnisse die Trennung von tonus- und Konsonanzlehre, die Beziehung des tonus nicht auf die jeweiligen, durch „modorum permistio"[3] (modus = Intervall) entstehenden Zusammenklänge, sondern auf die Linien der Einzelstimmen, unter denen der Tenor als „fundamentum relationis" und Träger des für den Gesamtsatz („universaliter") gültigen tonus[4] sowie der Superius als hauptsächlicher Träger hörbar geschlossener, durch die typische Verlaufsform des tonus bestimmter Melodiezüge hervorragen[5].

Die Darstellung dieser Verlaufsformen, an anderer Stelle ausführlich gegeben[6], mag hier an einem Beispiel aus dem Superius von Missa „Adieu mes amours" (Hs. Segovia) kurz angedeutet werden (Gloria, 1–15):



führungen; für sich steht das Sanctus mit deren 6; diese eigentümlich große Anzahl ist vielleicht als Entsprechung zu den 3 + 3 Durchführungen von Gloria und Credo gedacht. Zu einer Zentrierung des gesamten Zyklus nach der eben geschilderten Art kommt es aber nicht. – Zur Anwendung der Klammerform bei Bach s. F. Smend, *Bachs Matthäus-Passion,* Bjb. 1928, S. 1–95.

[1] *Liber de natura et proprietate tonorum,* hg. v. Ch. E. H. de Coussemaker, Lille 1875; das Zitat s. in cap. 24.

[2] *Dodekachordon,* Basel 1547, liber III, passim. Zur Datierung des *Dodekachordon* vgl. neuerdings W. Gurlitt im Bamberger Kongreßbericht (erscheint demnächst).

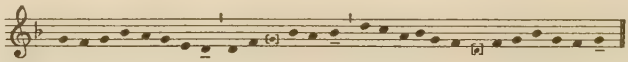
[3] Ottomarus Luscinius, *Musurgia,* Straßburg 1537, liber II, commentarius primus, cap. 1 (ibid., comm. secundus, cap. 6, Anspielung auf die *Institutiones musicae,* weist hier auf 1517/18 als Zeit der Abfassung des Traktates). – Vgl. Heinrich Faber, *Musica,* Braunschweig 1548, III, 7: „De commixtione consonantiarum."

[4] Dies unabhängig davon, ob es sich um einen cantus prius factus oder um eine frei erfundene Melodie handelt; s. Pietro Aaron, *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato,* Venedig 1525, cap. 2: „Essendo el tenore parte stabile et ferma . . . è dibisogno che el cantore non altrimenti giudichi el tuono che per la sopradetta parte . . . Et cosi tal modo et ordine da noi è dato in tutti gli canti che di volunta del compositore son fatti, *cosi sopra del canto fermo come senza rispetto di esso canto fermo . . .*" („canto fermo" = „canto piano" = gregorianischer Choral). – Seine Ausführungen erläutert Aaron durch Hinweise auf Werke von Josquin, Pierre de la Rue, Mouton, Compère, Obrecht, Alexander Agricola u. a.

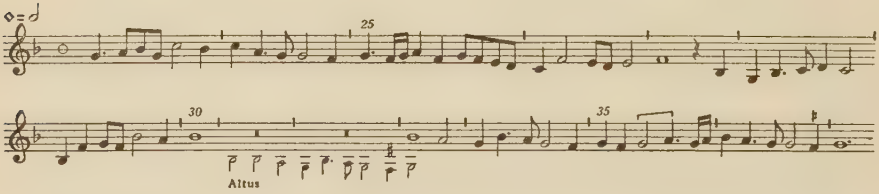
[5] Diese typische Verlaufsform ist es, was Glarean unter dem oftmals gebrauchten Ausdruck „phrasis" versteht (s. unten S. 308, Anm. 2).

[6] B. Meier, *Die Hs. Porto 714 als Quelle zur Tonartenlehre des 15. Jahrhunderts* (erscheint in Musica Disciplina, Jg. VII, 1953).

Der Charakter dieser Melodie als 2. tonus (transpositus) wird durch das Initium mit der fallenden Quarte, die Repercussion von b′ (Takt 5) sowie durch Umspielung des Repercussionsintervalles g′–b′ (gemäß der Regel über die Erkennung der toni „principio“ und „medio“[1]) deutlich exponiert. Die im folgenden eintretende Weitung des Ambitus bis zur Sexte unter der Finalis ist als „licentia“ der plagalen toni im Traktat von Hs. Porto belegt. Eng an den Verlauf des 2. tonus gebunden ist wiederum der von der Quarte über der Finalis einsetzende Schlußfall. Nicht nur für diese einzelnen Melodiewendungen ist aber die Typik des tonus maßgebend, sondern letztlich für den gesamten Verlauf: Takt 1–7 sind nichts anderes als eine weit gedehnte „Auskomposition“ des Initiums g′–d′, die folgenden Takte bilden „medium“ (Repercussion) und Schluß. Dies mag – mit aller Vorsicht – durch den Versuch einer Abstrahierung des zugrunde liegenden Melodiegerüstes verdeutlicht werden:



Die Anordnung der Klauseln, sämtlich auf „regulären“ Stufen des 2. tonus[2], entspringt also nicht einer eigenständig harmonischen, sondern einer melodischen Konzeption. Ähnliches gilt für die nach der nächsten Klausel auf g′ einsetzende, die „tonale Schließung“ von Teil I (s. oben S. 292) einbegreifende Melodiephrase:



[1] So z. B. Andreas Ornitoparchus, *Active Musice Micrologus*, Leipzig 1517, I, 4: „Omnis cantus in principio ultra notam finalem mox scandens ad quintam, autenti est toni. Qui vero ad tertiam vel quartam infra finalem mox ceciderit, plagalis . . . Medio [sc. cognoscuntur toni], et quidem primum penes ascensum . . ., secundo penes repercussionem, quam quisque tonorum habet propriam . . ., ex qua, solo auditu, cuius toni sit cantus quivis, dinoscitur.“ – Auch der verbreitete, Finalis und Repercussa bezeichnende Merkvers „Pri re la, Se re fa . . .“ ist hier zu erwähnen; nicht umsonst betont selbst Glarean seine Wichtigkeit (II, 13; III, 36), obgleich er ihn der „vulgaris“, nicht der „vera modorum cognitio“ zurechnet.

[2] P. Aaron, a. a. O., cap. 9, nennt als „cadenze“ des 2. tonus (in Tenor-Lage) c, d, f, g, a, A; dementsprechend im Superius die Oktavtranspositionen.

Maria zart Ja. Obrecht

Christe eleyson tacet

Kyrie eleyson

Kyrie eleyson

Et in terra Benedicimus te Domine deus rex Domine fili Jesu christe

Qui tollis tacet

tris.

suscipe deprecationē nostrā ad dexteram patris miserere nobis

Tu solus dominus cum sanctospiritu dei patris.

iesu christe in gloria Amen.

Amen.

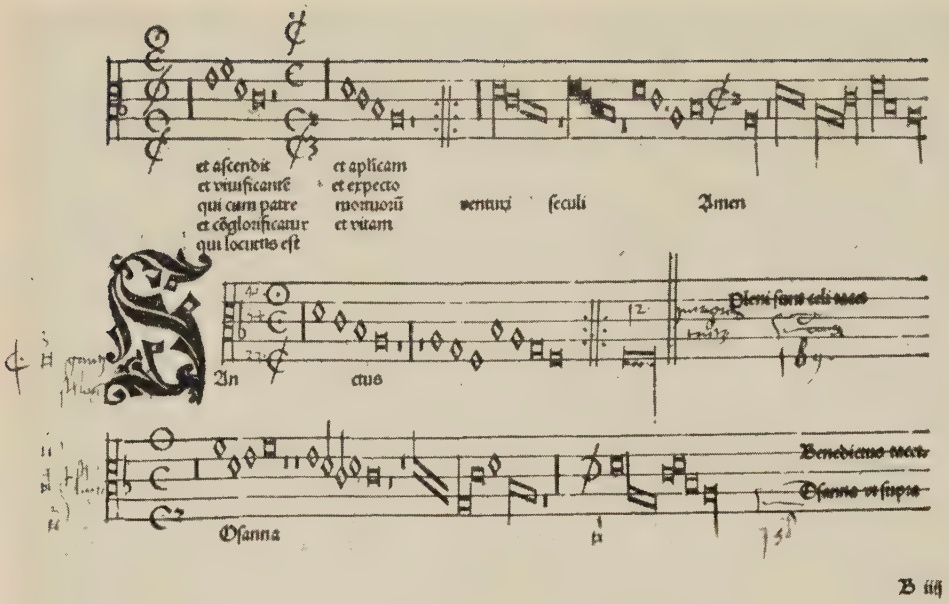
Patrem visibilium vnigenitū

de lumine genitū nō fa. patri per quē facta

deo vero cōsubstātialē omnia sunt

facta sunt

Qui propter nos tacet: et Et incarnatus est: et Et resurrexit



Missa „Maria zart“, kanonische Notierungen im Tenor

(Concentus harmonici quatuor Missarum . . Jacobi Obrecht, Univ.-Bibl. Basel)

Die Disposition der Stimmen, wie sie, für den „klassischen" Vokalsatz des 16. Jahrhunderts von Zarlino[1] beschrieben, von Gallus Dreßler[2] an Motetten des Clemens non Papa exemplifiziert wird, die Gemeinsamkeit des tonus also von Tenor und Superius einerseits, Bassus und Altus andererseits, findet sich bei Obrecht nur in den über plagale Tenores (z. B. „O quam suavis est", „Petrus apostolus") komponierten Messen; authentische cantus firmi (z. B. „Grecorum" – 1. tonus, „Sicut spina rosam" – 3. tonus, „Adieu mes amours" – 1. tonus, „Fortuna desperata" und „Ave regina coelorum" – beide 5. tonus) sind mit Superius-Melodien des derselben Finalis zugehörigen plagalen tonus verbunden: eine Struktur, die noch von Glarean als geradezu „natürlich" erwähnt wird[3]. Zu dieser Kombination von Tenor und Superius bewegt sich der Altus im authentischen (bzw. gemischten), der Bassus im plagalen Ambitus.

Diese Anordnung der Stimmen ermöglicht auch, daß in der sogenannten Missa „Schoen lief" Diskantmelodien verschiedener Chansons (als solche kenntlich an ihren Klauseln)[4] mit typischer Melodik des 2. tonus als cantus firmi in den Bassus verlegt werden und zu ihnen – über einem nur durch den Ambitus als 2. tonus bestimmten oder als 2. tonus mixtus anzusprechenden Tenor – ein wiederum ruhig verlaufender, gleich dem c. f.-tragenden Bassus durch die Typik des 2. tonus geprägter Superius erfunden wird. Bei der Vielzahl als c. f. verwendeter Melodien bildet deren tonus (als ein allen gemeinsames, fest umrissene typische Verläufe ihrer Melodik bedingendes Prinzip), zusammen mit dem des Superius, das einende Band des Werkes. Daher kann Obrecht auch auf ein „Kopfmotiv" verzichten, ohne doch die Satzanfänge beziehungslos nebeneinanderzustellen.

Noch stärker auf dem Superius begründet scheint die Einheit der „Missa carminum" (+ sogenannte Missa „Adieu mes amours")[5]: dem durchweg fest-

[1] *Istitutioni harmoniche* IV, 31.

[2] *Practica modorum explicatio*, Jena 1561.

[3] A. a. O., III, 13: „Hoc enim fieri videmus, quoties Hypodorii instituitur Tenor, ut eius Basis sit Dorius . . . Cantus ac Altitonans aliquando manent cum Tenore, aliquando evariant. Rursus, quoties Tenor Phrygius est, Basis ac Cantus saepe in Aeolium incidunt . . . Nonnumquam Cantus in Hypophrygium venit. Item, cum Mixolydius in Tenore est, Cantus ac Basis Hypomixolydii . . . Systema habent . . . Denique si Tenor communem habet duorum Modorum diapente, Modi ipsi integri in extremis vocibus, ut Authentes in Basi, Plagius in Cantu. In universum Baseos vox libenter in Authentas inclinat, Cantus in Plagios, naturali quadam admiranda magis quam explicabili ratione."

[4] Nur an den Schlüssen (Kyrie I 26; Kyrie II 40, 2 ff.; Et in terra 49, 2 ff.; Qui tollis 77, 2 ff.; Credo 180–185, 275–178, 379, 2 ff.; Sanctus 39, 2 ff.; Osanna 48, 2 ff.; Agnus III 55, 2 ff.) sind – zur Erzielung normaler, den Stimmlagen entsprechender Stimmführungen innerhalb der Klauseln, – kurze, die Bassus-Formel vollziehende Anhänge hinzugefügt, die mit dem Abstieg zur Ultima G den tonus zum authentischen abbiegen. – Der in Sanctus und Osanna verwendete c. f. bildet (einschließlich der zweimaligen Durchführung im Osanna, mit „ouvert" und „clos") die beiden Teile einer Chanson-Melodie.

[5] GA. Nr. 14 und 16; über ihre Zusammengehörigkeit s. Gombosi, a. a. O., S. 117 bis 119.

gehaltenen 2. tonus dieser Stimme stehen Tenores sowohl im 2. tonus (doch, nach Art vieler Chanson-Tenores, nur durch den Ambitus, mit häufiger Verwendung der „licentiae", als solcher bestimmt) wie im 2. tonus mixtus (Patrem 47–105) und im 1. tonus gegenüber (Et in terra 121 ff., Et incarnatus 55–113, 177–Schluß). Durch den in Superius und Tenor festgehaltenen 2. tonus fügen sich auch die beiden Tractus, obgleich für den zweiten die Autorschaft de Ortos von Smijers nachgewiesen und die Obrechts für den ersten bezweifelt wird[1], ohne Störung ein.

In einigen von Obrechts Messen erscheint der c. f. gegenüber seiner Vorlage im tonus verändert; so in Missa „Pfauenschwanz" aus dem auf c′ transponierten 6. zum 2. tonus (Finalis g). Eine typische Melodie des 8. tonus wird in Missa „Petrus apostolus" durch Vorzeichnung von *b* in den 2. tonus versetzt, behält aber die für den 8. tonus charakteristische Distinktionsbildung auf der Oberquarte, als einer auch für Klauselbildungen des 2. tonus „regulären" Stufe[2]. Wird diese Melodie jedoch in Missa „Libenter gloriabor" auf f transponiert und durch Weglassung bzw. Ersetzung des Ganztonschrittes unter der Finalis durch den Halbton[3] zum 6. tonus umgeformt, so muß diese Distinktionsbildung aufgegeben und durch eine auf c′, einem der regulären Distinktionstöne des 6. tonus, liegende Klausel ersetzt werden[4].

Veränderung des tonus nimmt Obrecht auch bei den meisten der in „Missa de Sancto Martino" verwendeten cantus firmi vor. Originaler tonus und liturgische Stellung sind für:

Martinus adhuc catechumenus	7.	in primo nocturno, 1. Ant.
Dixerunt discipuli	7.	ad Laudes, 1. Ant.
O virum ineffabilem	8.	ad Laudes, 3. Ant.
Martinus episcopus	8.	in tertio nocturno, Versus des Responsoriums nach der 10. Lektion
Oculis et manibus	7.	ad Laudes et per horas, 4. Ant.
O beatum virum	2.	Ant. ad Magnificat
Ego signo crucis	7.	in primo nocturno, 3. Ant.

Noch unbestimmbar sind:

Sancte Martine	Nur die erste der drei Anrufungen ist mit der heute üblichen Melodie der Allerheiligenlitanei identisch.
Adoramus Christum	Zur Initialwendung vgl. den Versus „Adoramus te, Christe" (In exaltatione S. Crucis, Versus des Responsoriums nach der 11. Lektion)[5].
Benedictus	C. f. in der Mittelstimme; da keinen Officiumstext enthaltend, wohl Ordinariumsmelodie.
Agnus Dei	Wohl Ordinariumsmelodie (s. oben S. 296, Anm. 3) Textierungen der Quelle:

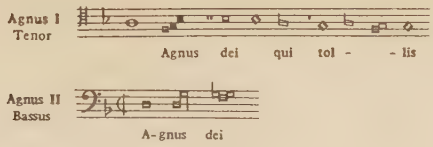
[1] A. Smijers, *De Missa carminum van Jacob Hobrecht,* Tijdschrift XVII, 1951, S. 192–194.

[2] S. oben S. 300, Anm. 2.

[3] Das Accidens *es* (Kyrie II, Tenor Takt 3) bei Smijers ist überflüssig, da es sich offensichtlich um eine Klauselbildung von Tenor und Bassus handelt.

[4] „Cadenze" des 6. tonus, nach P. Aaron, a.a.O., cap. 11: c, d, f, a, c′ (Tenor-Lage).

[5] *Pal. Mus.* XII, 369.



O sanctissima anima ?

Im tonus unverändert übernommen werden nur „O beatum virum" sowie, allem Anschein nach „Adoramus Christum" (2.), „Agnus Dei" (2.)[1] und „O sanctissima anima" (1.). Verändert werden:

Martinus adhuc catechumenus	durch	*b*	zum	1.	tonus
Dixerunt discipuli (in: Et in terra, Qui tollis)	„	*b*	„	1.	„
O virum ineffabilem	„	*b*	„	2.	„
Martinus episcopus	„	*b*	„	2.	„

Auch der im Altus des Benedictus liegende c. f. ist wahrscheinlich aus einem ursprünglichen 8. in den 2. tonus versetzt (s. das Quarten-Initium und die Melodik der Takte 54–115).

Diesem Wechsel zwischen authentischem und plagalem tonus der cantus firmi steht der im Superius aller Sätze nach Melodik und Ambitus beibehaltene 2. tonus gegenüber, dazu im Bassus (soweit er nicht c. f.-Träger ist) der Ambitus des 1., im Altus (wenn nicht c. f.-haltig) der des gemischten 1. tonus. Die interessantesten Kombinationen zeigen einige der dreistimmigen Sätze: so enthält Domine Fili, verbunden mit den oben genannten toni von Superius und Altus, den im Bassus liegenden c. f. „Dixerunt discipuli" im 7., auf die Unterquinte (c) transponierten tonus, doch mit einigen durch den Vorrang der Oberstimme bedingten Änderungen (*es* in Takt 35 und 80, um dem Superius kein seinem tonus widersprechendes *h'* aufzunötigen); die der Antiphonen-Melodie angehängte Differentia principalis ermöglicht einen von allen Stimmen gebildeten, der Regel des 1./2. tonus nicht widersprechenden „Halbschluß". Et resurrexit transponiert den 7. tonus seines Tenor-c. f. auf f. In der Klauselbildung von ihm unabhängig, bewegen sich Altus (hier als Oberstimme) und Bassus um ihn im 2. bzw. 1. tonus. Der Schluß (Finalis f des c. f. als Terz des Zusammenklanges d-f-a) kommt ohne Klausel zustande. Pleni (c. f. 7. tonus) entspricht in seiner Struktur dem vorerwähnten Domine Fili, doch deutet es den Schlußton der auch hier angefügten Differenz als Bassus-Penultima (mit Pause

[1] Bei Durchführung im Tenor und Altus auf g transponiert, bei Durchführung im Bassus in regulärer Lage. – Berichtigungen zu obigem Notenbeispiel Agnus I: statt Ganznote zu Anfang: Kreis (Mensurzeichen für teupus perfectum); letzte Ligatur: cum opposita proprietate.

statt Ultima), was für Superius und Altus eine Klausel auf der Finalis ermöglicht.

In ähnlicher Weise „ingenio Symphonetae quaesita“[1] erscheint die im Credo der „Missa Sancti Donaciani“ vorgenommene Kombination der toni, während die übrigen Sätze – ausgenommen Christe und Agnus I – zu c. f.-Melodien des 8. tonus den Superius in demselben mit seiner typischen Melodik, den Bassus im Ambitus des 7. tonus anordnen. Abweichend von der „klassischen“ Struktur bewegt sich aber auch der Altus, obgleich vagansartig, im Ambitus des 8. tonus[2]; in den Sätzen Christe und Agnus I, wo der Anfang des c. f. „O beate pater Donaciane“ bzw. sein gesamter Verlauf in die Oberquinte transponiert wird, tritt er (besonders deutlich erkennbar am Zusammenwirken mit dem Superius bei dessen auf der Finalis g′ gebildeten Klauseln) in die Funktion des Tenor, als der vorzugsweise den tonus innehaltenden Stimme, ein[3].

Patrem trägt seinen c. f., wie die Textierung verrät, im Bassus und kombiniert mit dieser in regulärer Lage des 2. tonus verlaufenden Melodie (der die Schlußlonga g zur Vervollständigung der Klausel angehängt wird) einen frei erfundenen, im Ambitus des 8. tonus sich bewegenden Tenor; im selben tonus stehen auch Superius und Altus. Wie in Missa „Schoen lief“ treten hier die Außenstimmen als Träger typischer Melodik (doch verschiedener toni) gegenüber den Mittelstimmen hervor.

Et incarnatus verbindet den im regulären 2. tonus weiterlaufenden Baß-c. f. mit der vom Tenor als Quinttransposition dieses tonus[4] vorgetragenen Antiphona maior „O clavis David“ und dem in den Oberstimmen während des ganzen Credo beibehaltenen 8. tonus. Der folgende Teil (Et unam sanctam) übernimmt den Schlußabschnitt des Officiums-c. f. als auf a transponierten 2. tonus in den Tenor, während der Bassus, nunmehr frei figural, zum 7. tonus zurückkehrt. Die Koppelung dieses Tenor-c. f. und des im 8. tonus stehenden, die Hauptzäsuren seiner Melodik also auf g′ tragenden Superius wird ermöglicht durch den (auch in der Antiphona maior) mehrmals vorkommenden Distinktionsschluß auf dem Subtonus der Finalis (in der Quinttransposition also g)

---

[1] Glarean, a. a. O., II, 13.

[2] Ambitus c-f′, d. h. regulärer Ambitus + „licentiae“; nur an vier Stellen (Et in terra 62, Qui tollis 48 und 69, Et incarnatus 26, Agnus III 65) tritt mit g′ eine mixtio 7. toni ein. Die Kyrie II, 3–27 vom Altus, 29–50 vom Bassus, zum c. f. „O beate pater Donaciane“ kontrapunktierend vorgetragene Melodie „Gefft den armen gefangen umb got . . .“ scheint, ihrer Repercussion und Distinktionsbildung nach, ursprünglich dem 6. tonus zuzugehören („verba tristia“!). Ihr geringer Ambitus (ut – fa) ermöglicht es, daß sie sowohl auf g (Altus) wie c (Bassus, Finalis c am Schluß – mit Rücksicht auf die Führung von Tenor und Superius – durch G verdrängt) transponiert werden kann.

[3] Die „vera finalis clausula“ von Agnus I liegt auf g (g′) in Takt 26/27; zur eigentümlichen Umbiegung des Schlusses in der angehängten „cauda“ vgl. Missa „O quam suavis est“, Sanctus 29–31.

[4] Diese von Glarean abgelehnte Transposition wird von P. Aaron (a. a. O., cap. 1, 3) noch als vollwertig neben der Transposition auf g anerkannt.

sowie durch die Möglichkeit, Distinktionsschlüsse auf der Finalis des transponierten 2. tonus im Tenor für die Hinzusetzung des Superius als Folge von Antepenultima-Penultima-Pause (statt Ultima g) zu deuten.

Eine besondere Gruppe innerhalb von Obrechts Werk bilden die Messen „L'homme armé" und „Caput", denen beiden ein schon von anderen Meistern als Messentenor verwendeter, aus ihrer Komposition unverändert übernommener c. f. zugrunde liegt. Für die Missa „L'homme armé" hat die Veröffentlichung von Busnois' gleichnamiger Messe[1] ergeben, daß Obrecht nicht nur die rhythmische Zubereitung des c. f., sondern außerdem für die Tenor-losen Sätze die Anzahl ihrer Perfektionen von Busnois übernimmt; auch die im Credo durch Canon bewirkte Transposition des c. f. in tiefere Lage hat ihr Vorbild bei Busnois. Verändert wird von Obrecht der für Agnus Dei gültige Canon (c. f. „cancricans et per antiphrasim" statt bloß „per antiphrasim"); vor allem aber versetzt er, anscheinend erstmals im Verlauf der „L'homme armé"-Komposition, die Tenor-Melodie von ihrer Lage über der Finalis g – mit *b* als transponierter 1. tonus (Messen von Dufay[2], Caron[3], Busnois), mit ♮ als 7. tonus (Chanson von Morton[4], Messe von Ockeghem[5]) – auf eine andere Tonstufe (e) und damit in den für diese Melodie bisher noch nicht gebrauchten 3. tonus[6].

Über diesem c. f. errichtet Obrecht einen Satz, innerhalb dessen sich zwar öfters Klauseln vorfinden, welche durch die Melodieführung des Tenor bedingt sind (e/e′: Kyrie I 6/7, 11/12; Et in terra 28/29; Tu solus altissimus 9/10; Osanna 33/34), dessen Hauptzäsuren aber, gebildet durch Klauseln zwischen Superius und Altus, auf a (dazu a′ im Superius, A im Bassus) liegen. Glarean scheint derartige Sätze im Auge zu haben, wenn er feststellt, daß bei phrygischem Tenor „Basis ac Cantus saepe in Aeolium incidunt". Indes bietet sich eine näherliegende Erklärung bei Pietro Aaron, der für die acht toni nicht nur die Schlüsse auf der Finalis, sondern auch diejenigen „quanto alla differenza" anführt; eine auf a (A la mi re) schließende Melodie kann demnach sein:

1./2. tonus	als Quinttransposition derselben
3./4. tonus 5. tonus	ohne Transposition, mit Schluß auf der Differenz

[1] *Monumenta Polyphoniae liturgicae Sanctae Ecclesiae Romanae,* hg. v. L. Feininger, Rom, 1948, series I, tom. I, fasc. II.

[2] Ibid., series I, tom. I, fasc. I.

[3] Ibid., series I, tom. I, fasc. III.

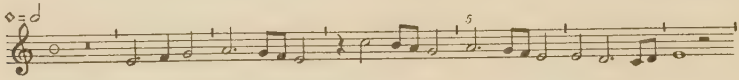
[4] Obrecht GA., Anhang zu Missa „L'homme armé".

[5] *Johannes Ockeghem, Sämtliche Werke,* hg. v. D. Plamenac, Leipzig 1927, Bd. I, S. 99–116.

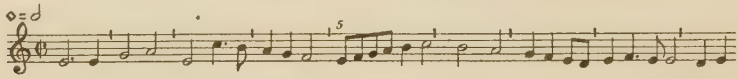
[6] Hierdurch erklärt sich auch die Abweichung des für das Credo gültigen Transpositions-Canons; da eine Transposition durch Canon vorliegt, wäre es wohl angebracht, im Verlauf des c. f. statt H stets B zu setzen; es verschwänden hierdurch der Tritonus zwischen Tenor und Superius in Patrem 37 und die zwischen Altus und Superius entstehende Dissonanzbildung g-gis′, Et incarnatus 90.

Über die Zuweisung entscheidet der Melodieverlauf („processo“)[1].

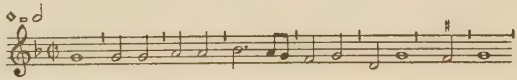
In Obrechts Messe ist der Altus, der, wie erwähnt, bei der Klauselbildung der Hauptzäsuren an Stelle des Tenor tritt, durch seinen Ambitus als 3. tonus zu erkennen; als 4. tonus enthüllt sich der Superius schon gleich zu Anfang des Kyrie:



Vgl. das Beispiel des 4. tonus bei Gallus Dreßler:
(Clemens non Papa, „Domine Jesu Christe“, 4 voc.)



Dagegen aus Missa „Schoen lief“ (2. tonus), Credo, 1–8:



---

[1] Die auf a als Schlußton von Melodien bezüglichen Stellen bei Aaron lauten
cap. 1: „Seguita che la fine nelle positioni... A la mi re, B fa ♮ mi et C sol fa ut... in dui modi sara considerata, la prime quanto alla confinalità et la seconda rispetto alle differenze degli seculorum. Per tanto se nella positione chiamata A la mi re termineranno alcuni canti, et che in essi canti non sia el segno del B molle, tal fine sara commune al primo et secondo tuono rispetto alla confinalità, et anchora al terzo quanto alla differenza . . .“
cap. 4: „Alcuni altri [Melodien des 1. oder 2. tonus] finiranno in A la mi re; bisogna considerare . . ., se el processo suo è conveniente . . . a tal terminatione, perche . . . non procedendo colla sua propria forma [sc. der des 1. oder 2. tonus] potrebbe facilmente non essere di quel tuono, dato che sia fine irregulare et termine del suo seculorum overo differenza, questo è che el terzo o quarto tuono ha simil luogo quanto alle differenze . . .“
cap. 5: „Alcuni altri anchora in A la mi re del terzo troverai, negli quali essendo in essi el processo conforme saranno giudicati di esso terzo tuono, come Miserere mei Deus di Josquino . . .“
cap. 6: „Et se alcuni altri saranno chiamati del quinto tuono in A la mi re, sappi che è dibisogno che nel principio et mezzo habbino convieniente a quel tuono, et non havendo simile discorso, la differenza poco operera, et facilmente sarebbono di qualche altro tuono . . .; nondimeno el compositore bene a tal tuono advertisce, ma quello, che è necessario, più chiaramente negli psalmi et Magnificat si cognosce.“

Auch Gallus Dressler, a. a. O., cap. 8, spielt auf diese Schlußbildungen an: „Cum vero multae cantilenae, praesertim in cantu figurato, in suis clavibus [sc. finalibus] non exeant, sed haerentes vel in repercussionibus vel usitatioribus clausulis multoties cessent, hae regulae [über die Finales], quae nude a pluribus musicis hactenus propositae sunt, canentibus in iudicandis tonis non satisfaciunt.“

Die Bezeichnung der Messe als „tertii toni" unterliegt keinem Zweifel, da sowohl Tenor wie Altus sich in dessen Ambitus bewegen. Josquins Missa „L'homme armé super voces musicales"[1] dagegen scheint die im c. f.-haltigen Satz normalerweise verbundenen Eigenschaften des Tenor als cantus prius factus und als Träger des für den Gesamtsatz gültigen tonus ständig zu trennen. Aaron erwähnt die Messe als „primo tuono"[2]. Diesen tonus repräsentiert, der fünfmaligen Transposition des im Tenor liegenden c. f. gegenüber, der Altus, neben ihm der Superius[3]; am Schluß aller Sätze, überwiegend aber auch innerhalb ihres Verlaufes, werden Tenor- und Discantus-Formel von Klauseln durch diese Stimmen vollzogen. Nur wo die Transposition des c. f. auf d bzw. f eine der Regel des 1. tonus nicht widersprechende Klauselbildung ermöglicht, findet solche auch zwischen Tenor und Superius statt (Gloria 11/12, 17/18, 43/44; Sanctus 17/18). Mit dem Übergang des c. f. an den Superius (Agnus III) tritt der Tenor wiederum in seine Funktion als Träger des tonus ein.

Auch zur anderen „L'homme armé"-Messe Josquins[4] mag eine kurze Bemerkung gestattet sein. Ihr Zusatz „sexti toni" unterscheidet sie nicht nur, sondern verrät das besondere, in ihr gelöste Kunstproblem: der von Haus aus authentische, bisher stets als solcher behandelte Tenor wird hier zum plagalen umgeformt, indem der bis zur Oktave und None über der Finalis aufsteigende Mittelteil durch Transposition (Unterquarte) in den plagalen Ambitus versetzt (Kyrie 19–42, Tenor) oder aus dem Tenor – zugunsten frei figuraler, den Ambitus des 6. tonus einhaltender Melodik – entfernt wird: so in Qui tollis (c. f. im Bassus, der authentischen Ambitus hat) oder Credo 84–189 (Mittelteil des c. f. im Superius; in der Tonhöhe unverändert, erscheint er durch Zuweisung an diese Stimme nicht mehr auf f, sondern auf f′ als Finalis bezogen, somit aus der Quarten-species des 5. in diejenige des in Superius-Lage ⟨Oberoktave⟩ transponierten 6. tonus verwandelt).

Noch mehr als die Missa „L'homme armé" zeigt die Missa „Caput" Obrecht im Zusammenhang einer Steigerung künstlerischer Probleme, wie sie die Bearbeitung desselben c. f. durch verschiedene Komponisten mit sich bringt. Dies gilt besonders auch für die „Tonalität": Hatte Ockeghem die von Dufay eingehaltene normale Satzstruktur (Tenor 7., Superius 8. tonus) dahin variiert, daß er mit dem in den Bassus transponierten c. f. einen im 1. tonus (mit Commixtionen des 8.) sich bewegenden Tenor und Superius verband, so kompliziert

---

[1] *Werken van Josquin des Prez,* hg. v. A. Smijers, Amsterdam/Leipzig 1921 ff., Messen, Nr. 1.

[2] A. a. O., cap. 4; die Missa „Hercules dux Ferrarie" dagegen ist als „secondo tuono" erwähnt.

[3] Als besonders eindrucksvolles Beispiel von Melodietypik des 1. tonus (Nicolaus Wollick, *Opus aureum musicae,* Köln 1501, II, 9: „sepius attingens la sursum repercutiens ad fa") sei der Verlauf des Superius im Schlußteil des Credo (228 ff.) genannt.

[4] A. a. O., Messen, Nr. 5.

Obrecht den Satz weiterhin durch die fünffache Transposition des c. f.: Kyrie auf g (Tenor), Gloria auf g′ (Superius), Credo auf c (Tenor), Sanctus auf c′ (Altus), Agnus Dei auf G (Bassus) als Finalis. Die Hauptzäsuren liegen aber – in den Stimmen, welche die Discantus- und Tenor-Formel der Schlußklauseln enthalten – auf c′ bzw. c″. An diesen Klauseln beteiligt ist der Tenor nur am Schluß von Christe, wo innerhalb seines Verlaufes eine als Klauselbildung c′ deutbare Wendung auftritt, sowie an den Zäsuren Pleni/Osanna, Osanna/Benedictus und am Schluß desselben, wo er mit c′ auf der Unteroktave des Superius endet. Am Schluß von Kyrie II, Credo und Agnus III tritt der Altus, auf c′ schließend und mit dem Superius (c″) klausulierend, in die Funktion des Tenor ein; desgleichen in den Einleitungspartien der beiden Teile Patrem und Et incarnatus. An entsprechender Stelle von Sanctus und Benedictus (c. f. im Altus) wird diese Rolle vom (frei figuralen) Tenor übernommen. Im Gloria, wo der Superius den c. f. enthält, rückt der Altus in Lage und Klauselbildung des Superius, der (frei erfundene) Tenor an die sonst vom Altus eingenommene Stelle. In den Einleitungen wie auch im Inneren der Sätze hält, dem Wechsel von 7. (entsprechend seiner Stimmlage auf g, g′ oder G bezogenem) und auf c bzw. c′ transponiertem 5. tonus des c. f. gegenüber, die den Tenor vertretende Stimme (in Kyrie, Credo und Agnus Dei der Altus, in Gloria und Sanctus der Tenor) stets den Ambitus des auf c′ transponierten 6. tonus ein; Klauselbildungen dieser Stimme oder auch des Bassus (der sich, abgesehen von Agnus Dei, im 5., auf c transponierten tonus bewegt) mit dem Superius sind ungleich häufiger als solche von Superius und c. f. Auch der tonus des Superius dürfte als plagal (6. tonus transpositus) anzusprechen sein, da als Finalis stets c″ erscheint[1], ein gelegentliches Absinken der plagalen Superius-Melodik bis zur Unteroktave der Finalis, durch deren Einhaltung jedoch von authentischer Melodik unterschieden, auch anderwärts bei Obrecht (z. B. „Missa de Sancto Martino", Domine Fili 25 ff.; Missa „Je ne demande", Gloria 60 ff., Credo 80 ff.) zu beobachten und selbst von Glarean in einem seiner Beispiele bezeugt ist[2]. Durch den plagalen tonus finden auch die zahlreichen auf a′ eintretenden Klauseln als „reguläre" ihre Rechtfertigung. Am klarsten exponiert erscheint der tonus im Superius des Kyrie; in den übrigen Sätzen zeigt seine Handhabung eine Freiheit, wie sie Obrecht – ebenfalls jedoch mit strenger Bindung an die reguläre Finalis – nur noch im Superius der Missa „Maria zart" (c. f. im 3., Superius im 4. tonus) erreicht. Mit dieser Freiheit der Melodietypik dem tonus gegenüber ist

---

[1] Auch an der Zäsur Sanctus/Pleni und Osanna/Benedictus ist c″ als „vera finalis clausula" leicht zu erkennen.

[2] A. a. O., III, 13; Analyse einer anonymen „vetusta cantilena" zu drei Stimmen: „In ea Tenor vere Hypodorius est . . ., Cantus Hypodorius est phrasi ac fine, sed propter cum Tenore collusionem [Imitation] descendit in communem duorum Modorum diapente . . ." – Vgl. auch den durch Aufnahme von Teilen der Choralmelodie als 6. tonus bezeugten Superius von Dufays Sterbemotette „Ave regina coelorum" (hg. H. Besseler, in: *Capella*, Heft 1, Kassel 1950, S. 10–17).

in beiden Fällen der Verzicht auf überhörbare, zur abgeschlossenen Verlaufsgestalt sich rundende Melodik zugunsten rastloser, oft rhythmisch komplizierter Bewegtheit verbunden, von der sich nur wenige Stellen, wie die Anfänge von Christe, Kyrie II und Et incarnatus der Missa „Caput" abheben.

Die Komplizierung des in Ockeghems Messe gestellten satztechnischen Problemes durch Obrecht führt also, infolge der Transpositionen des c. f., jeweils auch zum Wechsel der (seinem variablen tonus gegenüber) während des ganzen Werkes den transponierten 6. tonus haltenden Stimmen. Neu ist ferner die Trennung des in Tenor- oder Superius-Lage vorgetragenen cantus prius factus von seiner Funktion als Träger des für den Gesamtsatz gültigen tonus. Die Messe rückt somit in die Nähe von Josquins Missa „L'homme armé super voces musicales", von welcher sie sich jedoch durch weit stärkere Einwirkung des c. f. auf die Klauselbildung der Gegenstimmen unterscheidet.

Was den Zusammenhang von tonus und Affektcharakter betrifft, so muß, während er bei plagalem Tenor und Superius leicht erkennbar ist, eine Deutung des mit authentischem Tenor verbundenen plagalen Superius einstweilen (im Gegensatz zur Chanson, wo der Affektcharakter des Textes sich vorwiegend oder allein im tonus der Oberstimme ausdrückt) dahingestellt bleiben. Auch die Anwendung von Figurik ist mit großer Vorsicht zu beurteilen: von Fällen wie Christe der Missa „Libenter gloriabor" abgesehen, scheint sie sich auf Verwendung des „Noema" zu beschränken („Suscipe" und „Et homo factus est" in Missa „Adieu mes amours" – Segovia, „Et incarnatus est" in den Messen „L'homme armé" und „Caput" u. a.). Unverkennbar als Mittel zur Hervorhebung letztgenannten Textabschnittes sind auch strukturelle Kontrastierungen (s. oben S. 296). Affektive Verwendung von Semitonien und Tieflagen, wie sie in der Chansonkunst schon bei Machaut[1], in der c. f.-gebundenen Motette bei Dufay (Sterbemotette „Ave regina coelorum") und Obrecht („Factor orbis") nachweisbar ist[2], fehlt dagegen in den Messen; auch die commixtio tonorum scheint, wenn sie ausnahmsweise angewandt wird (s. die oben S. 293 behandelte, mit „Factor orbis" verglichene Partie der Missa „Adieu mes

---

[1] Siehe z. B. PÄM I, 1, Balladen Nr. 6, Takt 1/2 („amours"), 15/16 („langours", „plours"); Balladen Nr. 25, Takt 1–3 („Honte, paour"); ibid. 19/20 sogar der „passus duriusculus" durch den Tritonus b′-c″-d″-e″ („figurer et *mesdisans*") als Figur (e″ durch Vorzeichung von ♮ im Contratenor gesichert).

[2] Bei DUFAY in der Melodik der beiden „miserere" (Superius 21–23, Superius und Altus 86–88), zu verstehen als stufenweises Durchschreiten des „falschen" Intervalles es″-h′, mit Steigerung des textlichen (Epizeuxis) und musikalischen Ausdrucks an der letztgenannten Stelle. Ebenso zu verstehen ist die Melodik von „supplicanti Dufay" (Superius: b′-e′). Auch die phrygische Klausel Takt 35–37 („ignem") ist textbedingt. (Desgleichen ist Takt 132 f. – „miserere nobis" – wohl als phrygische Klausel aufzufassen).

OBRECHTS Motette zeigt, als Kontrastierung zum 1. tonus, welcher (in Tenor I, Superius und Tenor II) den zweiten Teil des Werkes ganz und im ersten die vollstimmigen Abschnitte beherrscht, textbedingte commixtiones und mixtiones tonorum zu Anfang (Superius 2–14: commixtio quarti toni) und in Takt 48–74, in der

amours"-Segovia), im Gegensatz zur Motette nicht so eindeutig mit eben dem auf sie gesungenen Text verbunden, vielmehr ebenso sehr durch das Bedürfnis einer der strukturellen Vielfalt dieser Messe entsprechenden rein musikalischen Kontrastierung motiviert. Auch die Übertragung liedhafter, von der textlichen Grundlage ihres Periodenbaues gelöster Melodik in Kyrie II der Missa „Petrus apostolus" steht in diesem Zusammenhang.

War es das Ziel vorliegender Untersuchung, die Spannweite von Obrechts Messenschaffen nach den eingangs genannten Richtungen zu ermessen, so führte dieses Unternehmen doch schon mehrfach über die Grenzen des Obrechtschen Werkes hinaus. Es wäre die nächste und gewiß fruchtbare Aufgabe, auch die Werke von Obrechts großen Zeitgenossen, vor allem Josquins, hinsichtlich der darin gestellten „tonalen" Probleme zu untersuchen, dies jedoch allein geleitet durch musiktheoretische Lehrwerke derselben Epoche. Nur so kann die von Glarean erwähnte „raritas" und „ostentatio ingenii" in vollem Umfang wieder klar werden; nur so auch – durch Erkenntnis der, je nach dem „ingenium" eines Komponisten abgewandelten, tonus-eigenen Melodietypik – bietet sich eine feste Grundlage zur Beurteilung der Eigentümlichkeit und, damit verbunden, des höheren oder geringeren Wertes einer Komposition.

---

jeweils real höchsten Stimme (Superius bzw. Altus). Entsprechend der textlichen Gliederung dieses Teiles (s. oben S. 293) bilden die Partien „Deus qui sedes – consideras" und „Media vita – Domine" je einen durch Initial- und Schlußtypik des 2. tonus bestimmten melodischen Großabschnitt, dessen Mitte („Esto refugium – tribulatione" bzw. „in morte sumus" eine commixtio quarti toni enthält. Dazu treten Tieflage (Superius) und Semitonium (Altus und Tenor II in Quarten-Parallelen) auf „dolorem".

Bachs kirchengeschichtlicher Standort und dessen Bedeutung für das gegenwärtige Bachverständnis

von

WALTER BLANKENBURG

Die Frage nach Bachs kirchengeschichtlichem Standort ist bisher niemals umfassend untersucht, sondern zumeist nur im Hinblick auf einzelne Fragestellungen behandelt werden[1]. Das gilt vor allem vom Verhältnis Bachs zu Luther, das wiederholt gesondert dargelegt worden ist. Nachdem Hans Preuß seine bekannte Abhandlung über Bachs Bibliothek in der Zahn-Festgabe 1928 veröffentlicht hatte, schrieb der Verfasser bald danach noch eine kleine Schrift mit dem Titel „J. S. Bach, der Lutheraner"[2]. Kurz vor dem letzten Krieg vollendete Hans Besch den ersten Teil seines viel beachteten Buches „J. S. Bach – Frömmigkeit und Glaube"[3], das den gleichen Grundtenor hat wie jene Arbeiten von H. Preuß. Und schließlich wäre hier Friedrich Smends Schrift „Luther und Bach"[4] zu nennen, die freilich auf Grund der umfassenden Werkkenntnis des Verfassers mit konkreteren Argumenten arbeitet, als es in vorgenannten Veröffentlichungen der Fall ist. Niemand kann im Ernst bezweifeln, daß Bach vor allem im Luthertum seiner Zeit geistig beheimatet war. Das ist vielmehr eine völlige Selbstverständlichkeit, die in vielen einzelnen Zügen seines Werkes, ganz besonders aber in dem dem lutherischen Gottesdienst seiner Zeit verpflichteten Charakter seines geistlichen Schaffens erkennbar wird. Darüber hat Christ-

---

[1] Die nachfolgenden Ausführungen lagen dem Vortrag, den der Verf. auf dem 30. deutschen Bachfest der Neuen Bachgesellschaft (3.–6. Juli 1953 in Leipzig) gehalten hat, zugrunde. Zum Ganzen vergleiche auch meinen Literaturbericht *Theologische und geistesgeschichtliche Probleme der gegenwärtigen Bachforschung* in Theologische Literaturzeitung 1953, Nr. 7, Spalte 391–410.

[2] Erlangen 1935. Eine 2. Aufl. erschien 1950 im Martin Luther Verlag Erlangen-Würzburg.

[3] Gütersloh 1938, 2. unveränderte Aufl. Kassel 1950.

[4] Berlin 1947. Zu erwähnen ist auch noch GERHARD GLOEGE, *Luther und Bach*, in Ev. Lutherische Kirchenzeitung 1950.

hard Mahrenholz in seinem Festvortrag beim Göttinger Bachfest 1950 Zusammenfassendes gesagt[1].

Jedoch, es tauchen schon Fragen auf, wenn wir sagen, Bach sei im Luthertum seiner Zeit verwurzelt gewesen. Was ist es mit diesem Luthertum der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie verhält es sich zu Luther selbst? Denken wir nicht unwillkürlich bei Bachs Luthertum an sein Verhältnis zum Reformator? Aber konnte er Luther anders sehen als durch die Blickrichtung des zeitgenössischen Luthertums? Welcher Art ist dieses? Wollen wir uns Bach etwa von der Art des Mühlhäuser Pastors Eilmar vorstellen, den Bach noch von Weimar aus bat, Patenstelle bei Johann Friedemann anzunehmen? D. h. also einen konfessionellen Streiter und Antipietisten sondergleichen? Wir spüren unmittelbar: Bachs Werk atmet eine ganz andere Weite, atmet Universalität, so daß es – trotz seiner unübersehbaren Verwurzelung im Luthertum – nicht irgendwie konfessionalistisch eng erscheint. Hier fehlen uns noch mancherlei Voraussetzungen für ein umfassendes Bild von eben jenem zeitgenössischen Luthertum, das wir zweifellos unvollkommen begreifen, wenn wir die konfessionalistische Streitbarkeit eines Eilmar als dessen entscheidendes Merkmal ansehen.

Der Bestand von Bachs Bibliothek, die u. a. auch konfessionalistische Streitliteratur enthielt, darf uns hier nicht zu allzu weitgehenden Schlüssen veranlassen. Es erscheint fraglich, ob hinter Bachs Literatur-Notiz im Notenbüchlein für Anna Magdalena „Anticalvinismus und Christenschule item Anti-Melancholicus von D. Pfeiffern" eine besonders antireformierte Einstellung zu suchen ist. Sollte diese gerade in Köthen, der Residenz eines mit Bach befreundeten reformierten Fürsten, besonders zutage getreten sein? In seiner Bibliothek hat Bach bekanntlich auch noch wesentlich andere Literatur gehabt, neben Luthers Werken J. Taulers Predigten beispielsweise und J. Arndts „Wahres Christentum", also grundlegendes mystisches Schrifttum. Und was mag er vor allem sonst noch besessen oder mindestens gekannt haben an musiktheoretischen Schriften, von denen das Nachlaßverzeichnis nichts weiß, vielleicht weil an diesen Werken die Söhne im Unterschied zu den theologischen Interesse hatten und sie für sich behielten, oder weil sie aus irgendeinem anderen unbekannten Grunde nicht mehr vorhanden waren! Daß Bach das Schrifttum etwa eines Andreas Werckmeister vertraut war, muß als ganz sicher gelten. Ferner hat er die „Musikalische Handleitung oder gründlicher Unterricht" (1700) F. Niedts gekannt, wie z. T. wörtliche Übereinstimmung mit seinem „Gründlichen Unterricht des Generalbasses" beweist. Das hat Philipp Spitta bereits festgestellt[2]. Und ganz sicher ist Bach auch das umfangreiche musiktheoretische Werk „Ut, mi, sol, re, fa, la – tota Musica et Harmonia aeterna . . ." von J. H. Buttstedt,

---

[1] Vgl. Chr. Mahrenholz, *J. S. Bach und der Gottesdienst seiner Zeit* in Musik und Kirche, 20. Jg. 1950, S. 145 ff., auch als Sonderdruck erschienen (Bärenreiter).

[2] Vgl. *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin 1894, S. 121 ff.

dem Pachelbelschüler und Kantor an der Predigerkirche zu Erfurt, nicht unbekannt geblieben, wie sich ebenfalls beweisen läßt[1]. Ganz zu schweigen vom „Musikalischen Lexikon" seines Vetters J. G. Walther (1732)! In all diesen Werken atmet aber ein teilweise wesentlich anderer Geist als der des zeitgenössischen Luthertums. Und dazu kommen dann noch die kongenial vertonten Texte von Bachs Kantaten. Lassen sie sich in den Begriff „Luthertum" einordnen? Niemand wird diese Frage bejahen wollen!

Zwei geistige Strömungen bewegten die Zeit Bachs innerhalb der Kirche und um sie herum, und es mag wohl kaum einen Großen jener Epoche gegeben haben, der von ihnen beiden nicht irgendwie berührt wurde: Pietismus und Aufklärung. Das mag geradezu als paradox erscheinen, sehen wir doch beide zumeist in totaler Gegensätzlichkeit. Jedoch geschieht dies nur mit bedingtem Recht, wie durch jüngste Forschung zunehmend ersichtlicher wird[2]. Hat Bach mit Pietismus und Aufklärung etwas zu tun gehabt? So unwahrscheinlich das vor allem im Hinblick auf die Aufklärung vorkommen mag, die gestellte Frage drängt sich immer wieder auf und will beantwortet sein.

Befassen wir uns zuerst mit Bachs Verhältnis zum Pietismus. Natürlich hat er keinerlei Verhältnis zu dessen Konventikeltum und demzufolge zu dessen Uninteressiertheit am landeskirchlichen Gemeindegottesdienst mit einer „regulierten Kirchenmusik" gehabt. Aber damit ist die Frage keineswegs abgetan; denn eine nicht geringe Menge der Kantatentexte mutet uns unbedingt pietistisch an. Nehmen wir als Beispiel die Kantate Nr. 21, „Ich hatte viel Bekümmernis", aus der Weimarer Zeit von 1714, deren Text möglicherweise von Salomon Franck, dem Weimarer Konsistorialsekretär zu Bachs Zeit, stammt. Es kommt hier gar nicht auf die Feststellung an, daß der Schöpfer einer solchen Kantatendichtung und deren Vertoner direkte Berührung mit dem Pietismus gehabt haben, wenn sich nur tatsächlich zeigt, daß pietistische Elemente es sind, die hier in ausgesprochen subjektivistischer Frömmigkeit, in überschwänglicher Ausdrucksweise ihren Niederschlag gefunden haben. Die Literaturhistoriker reden in diesem Zusammenhang von einer Modesprache der gesamten Zeit, die die Ausdrucksweise des „sentimentalen Menschen" des frühen 18. Jahrhunderts ist[3]. Daß dabei auch Erbgut der Mystik sowohl durch konfessionell-lutherische Kanäle sowie durch Wiederaufleben im Pietismus mitwirkt, sei

---

[1] Vgl. meinen kleinen Beitrag *Der Titel und das Titelbild von Johann Heinrich Buttestedts Schrift „Ut, mi, sol, re, fa, la – tota Musica et Harmonia aeterna oder Neueröffnetes altes, wahres, einziges und ewiges Fundamentum musices"* (1717) in Die Musikforschung, 3. Jg., S. 64 ff., sowie Friedrich Blumes Artikel *J. H. Buttstedt* in der MGG II, 533 ff.

[2] Vgl. vor allem den 2. Band des umfangreichen Werkes von Emanuel Hirsch, *Geschichte der neueren evangelischen Theologie*, Gütersloh 1949.

[3] Vgl. das heute noch gültige Buch von Max Wieser, *Der sentimentale Mensch – gesehen aus der Welt holländischer und deutscher Mystiker im 18. Jahrhundert*, Gotha 1924, in dem auf Gestalten wie B. H. Brockes und Erdmann Neumeister eingegangen wird.

eben nur am Rande vermerkt. Es ist unübersehbar, daß Bach von solcher vom Pietismus geförderten ichbezogenen Frömmigkeit berührt gewesen ist; das beweist in der erwähnten Kantate Nr. 21 die Art der Vertonung ihres textlichen Vorwurfs. Freilich warnt neuerdings Arnold Schmitz in seinen bekannten Forschungen über die Verbindung von Bachs Schaffen zur Rhetorik vor der Annahme pietistischer Züge im Werke Bachs. Was als ein Niederschlag dafür angesehen werden könnte, nämlich eine gesteigerte Ausdruckskunst, etwa in Form einer subtilen Chromatik, von Seufzermelodik, von Vorhaltsbildungen u. ä., das alles ließe sich ohne weiteres in das musikalische Vokabular der überkommenen Redefiguren einordnen[1]. So gewiß es heute als erwiesen gelten muß, daß Bachs vokales Schaffen der Anwendung von in seiner Zeit allgemeingültigen musikalischen Redefiguren verpflichtet ist, so steht auch fest: Diese Art musikalischen Schaffens bedeutet nicht die Anwendung eines starren Schemas, sondern unterlag selbst einer ständigen Weiterentwicklung und wurde in jeder Epoche ihrer Anwendung zum Niederschlag deren geistigen Strömungen. Pietistische Züge bei Bach und die Anwendung feststehender, jedoch auch ständig neu entstehender musikalischer Redefiguren schließen sich nicht aus.

Nun muß aber noch eine andere Beobachtung, die in diesem Zusammenhang besonders wichtig ist, erwähnt werden, nämlich die Verwandtschaft der Kantatenform als literarisch-liturgisches Gebilde mit gewissen Andachtsgrundsätzen des Pietismus. Es wäre noch zu untersuchen, wie weit die Libretto-Gestalt der Kantate, jene eigentümliche Form eines Predigt-Resumés, wie sie Erdmann Neumeister aufgefaßt hat, neben der offenbaren Nachbarschaft zum Opernlibretto von der pietistischen Andachts- und Erbauungsliteratur her beeinflußt ist. Tatsächlich sind bereits derartige Beziehungen in dem bisher wenig beachteten Aufsatz des verstorbenen Heidelberger Neutestamentlers Martin Dibelius, „Individualismus und Gemeindebewußtsein in J. S. Bachs Passionen“[2], klargelegt worden. Dort ist überzeugend nachgewiesen, in welch überraschender Weise das innere Verhältnis von Passionsrezitativ und Arioso sowie Arie den Grundsätzen entspricht, die A. H. Francke in seinem „Kurzen Unterricht, wie man die H. Schrift zu seiner wahren Erbauung lesen solle“, aufgestellt hat. A. H. Francke fordert beim Bibellesen nach einem vorbereitenden Gebet im Anschluß an die Lektüre eine Betrachtung, die sich unmittelbar auf den Text erstreckt und die dann, recht vollzogen, wiederum zu erneutem abschließenden Beten anregen soll. Dieses letzte Gebet aber nimmt im allgemeinen keinen direkten Bezug mehr auf den betrachteten Text und

---

[1] Vgl. vor allem A. Schmitz, *Die oratorische Kunst J. S. Bachs – Grundfragen und Grundlagen* im Kongreßbericht, Lüneburg 1950, Kassel 1951, S. 33 ff., besonders S. 49; sodann desselben Verfassers Schrift *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Joh. Seb. Bachs,* Mainz 1950, S. 67.

[2] Vgl. Archiv für Reformationsgeschichte, 41. Jg. 1948, S. 132 ff., neuerdings wieder abgedruckt in M. Dibelius, *Botschaft und Geschichte – Geammelte Aufsätze I, Zur Evangelienforschung,* Tübingen 1953.

ist ganz und gar auf das eigene Leben, auf die Einzelseele, wir können sagen: individualistisch abgestimmt.

Und nun zeigt M. Dibelius, daß in der Matthäus-Passion die völlig gleichen Funktionen an gegebenen Stellen das Arioso und die nachfolgende Arie haben, nämlich jenes die der Textbetrachtung und diese die der allerpersönlichsten Einkehr. Als besonders treffendes Beispiel betrachte man gegen Ende der Matthäus-Passion das an Matth. 27, 57 f. (die Überlassung des Leichnams Jesu zur Grablegung an Joseph von Arimathia) unmittelbar anknüpfende Accompagnato „Am Abend, da es kühle war". Demgegenüber wendet die dann folgende Arie: „Mache dich, mein Herze rein, / ich will Jesum selbst begraben. / Denn er soll nunmehr in mir / für und für / seine süße Ruhe haben. / Welt, geh aus, laß Jesum ein", die tatsächliche Begebenheit der Grablegung ins allgemein Mystische. Bedenkt man z. B., daß ein Mann wie Erdmann Neumeister als junger Leipziger Student dem dortigen Philobiblicum A. H. Franckes vorübergehend angehörte, dann darf es nicht überraschen, bei dem späteren betont lutherischen Hamburger Hauptpastor pietistische Spuren anzutreffen. Solche liegen aber auch dort vor, wo der äußere Rahmen eines Lebens sich in absolut nicht pietistischen Bahnen bewegt. Nur so erklärt es sich, wie eine so denkbar unpietistische musikalische Form wie die von der Oper her geprägte Kantate Züge pietistischer Frömmigkeit in sich aufnehmen konnte. Und nur so auch können wir es begreifen, daß Bach – ohne eigentlich Pietist gewesen zu sein – pietistische Merkmale in seinem Werk aufweist. Die Voraussetzung dafür ist ein subjektivistischer, gefühlsbetonter, enthusiastischer Zug in der Gesamtfrömmigkeit der Zeit.

Lassen wir eben noch offen, was diese unsere bisherigen Beobachtungen für das Verständnis von Bachs Werk zu bedeuten haben, und gehen wir erst noch der Frage nach Bachs Verhältnis zur Aufklärung nach. Daß ein solches in einem gewissen positiven Sinne überhaupt vorhanden gewesen ist, mutet zunächst noch viel unwahrscheinlicher an als beim Pietismus. Und doch ist es so. Freilich dürfen wir dabei nicht radikalere Aufklärungserscheinungen etwa des englischen Deismus im Auge haben, sondern müssen an das wachsende naturphilosophische Interesse denken, das sich innerhalb des sonst durchaus konservativen Luthertums (aber auch beispielsweise im Jesuitismus) unter dem Einfluß der Antike und der Renaissance-Philosophie seit dem 17. Jahrhundert mehr und mehr verbreitete. Es muß heute als völlig sicher gelten, daß Bach die gänzliche Unbekümmertheit, mit der ein so einflußreicher Musiktheoretiker wie Andreas Werckmeister im Hinblick auf die Ordnungen der Schöpfung, zu denen die Gesetze der Musik, etwa die mathematisch bestimmte Intervall- und Dreiklangslehre gehören, „natürliche Theologie" trieb, ganz und gar vertraut gewesen ist; denn es gibt tatsächlich keinen Musiktheoretiker der Zeit, der nicht in diesem Sinne naturphilosophisch orientiert gewesen wäre und – unvermittelt neben der zentralen biblischen Glaubenserkenntnis – natürlicher

Theologie nachging, d. h. in den Ordnungen der Schöpfung eine göttliche Offenbarungsquelle neben der Schrift sah. So hat Werckmeister die Musik als eine „ars aeternis naturae legibus adstricta" bezeichnet und gesagt, daß sie „etwas Göttliches und Übernatürliches mit sich führe"[1]. Aber es kommt hier nicht nur auf Anschauungen, auf Theorien, sondern mehr noch auf deren Auswirkung und Niederschlag in der Musik selbst an. Da aber muß gesagt werden: wie anders können wir uns das Ausmaß des reinen Instrumentalschaffens im Gesamtwerk Bachs erklären als aus dem Anteil, den er an jenem erwachten Sinn für die Gesetze und Ordnungen der Natur hatte, von der die Musik ein Teil ist? Hier haben wir es zunächst mit nichts anderem als mit einem unmittelbaren Hingewendetsein zur Natur, zur Schöpfung mit ihren Ordnungen zu tun. Dieses aber gehört – wenn auch in dem ganz konservativen Rahmen des sonst lutherischen Denkens – in jene eigentümliche deutsche Aufklärungswelt, wie sie vor allem durch Leibniz vertreten war.

Musikgeschichtlich hat sich jener bezeichnete Vorgang der Hinwendung zur Schöpfung ausgewirkt in der Schaffung einer absoluten und d. h. einer vom Bibelwort – äußerlich betrachtet – unabhängigen Musik, einer reinen Instrumentalmusik. Und wir stehen gerade gegenüber Bachs Werk heute mehr denn je vor der zentralen Frage nach dem Verhältnis von vokal und instrumental, von geistlich und weltlich, oder besser gesagt: von gottesdienstlich und nicht gottesdienstlich, einer Frage, die die Reformation nicht kennen konnte, weil sie keine absolute Musik hatte. – Jedoch es geht nicht nur um die Tatsache der bei Bach vorhandenen absoluten Musik, sondern nun auch noch um deren besonderen Charakter. Hier aber stoßen mitten in ihr zwei Gegensätzlichkeiten aufeinander: Auf der einen Seite begegnen wir jenen elementar spielfreudigen, vitalen, elektrisierenden schnellen Sätzen zumeist am Anfang und Schluß der großen Reihe von Konzerten und Sonaten verschiedenster Art und auf der anderen Seite als Mittelgliedern jener ausdrucksstarken, affektbetonten, melodiösen Kantabilität der langsamen Sätze. Und während nun die schnellen Stücke ganz und gar als das praktische Abbild jener Zugewandtheit zur funktionierenden Gesetzmäßigkeit der Schöpfung und selbst als ein überpersönlicher Kosmos erscheinen, so haben diese ein ganz starkes empfindungsreich subjektives Gepräge. Es ist das besondere Verdienst H. Besselers, in letzter Zeit das Augenmerk auf all' die neuartigen Formen- und Gestaltungselemente besonders hingelenkt zu haben, so vor allem auch auf die Gewinnung eines „instrumentalen Charakterthemas als Erlebnisform auf harmonischer Grundlage" im Wohltemperierten Klavier, womit die Wahl des Klaviers als eines neuen und besonders hervorragenden künstlerischen Ausdrucksmittels Hand in Hand ging[2].

---

[1] Vgl. hierzu meinen Aufsatz *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung* in Bach-Gedenkschrift 1950, Zürich 1950, S. 25 ff.

[2] H. Besseler, *J. S. Bach in Weimar* in *J. S. Bach in Thüringen, Festgabe zum Gedenkjahr 1950*, Weimar 1950, S. 106–119, ferner *Bach und das Mittelalter* im Be-

Hier aber muß uns die Seltsamkeit und Tragweite des tatsächlichen Vorgangs sehr deutlich zum Bewußtsein kommen: Es ist also jene textbedingte, in stärkstem Maße affekthaltige musikalische Ausdrucksweise (die wir nur als mehr oder weniger unter dem Einfluß des Pietismus stehend begreifen konnten), die, verabsolutiert – der Ausdruck sei hier sehr bewußt gebraucht – in der reinen Instrumentalmusik, besonders im Wohltemperierten Klavier ein Eigenleben bekommt. Das aber bedeutet, daß die Ausdrucksfreudigkeit zum Selbstzweck, zur Ausdrucksform sui generis wird. Der geschichtlichen Tragweite dieses Schrittes in seinem Schaffen mag sich J. S. Bach schwerlich bewußt gewesen sein; vor allem wird er darin keinerlei Gefahr für eine textbedingte geistliche Musik gesehen haben. Hat aber damit Bach nicht – sicherlich völlig unbewußt – Anteil an der Verabsolutierung der Kunst, wie sie die Aufklärung in einem bis dahin nicht dagewesenen Maße herbeigeführt hat? Es stimmt ja tatsächlich H. Besselers These, daß Bach eben nicht nur ein Ende war, wie A. Schweitzer sagt, sondern auch ein Beginn, ein Wegbereiter, nämlich zur Klassik hin. Zeigt sich bei ihm nicht eine etwas unheimliche Nähe von Pietismus und Aufklärung, bei der es sich erweist, daß es nur ein winziger Schritt ist von jener subjektivistischen Frömmigkeit vor allem in den Weimarer Kantaten zum instrumentalen Charakterthema als Erlebnisform, zur absoluten Musik also?

Freilich sollten wir noch nicht im Aufkommen einer absoluten Musik an sich, einer eigenständigen Instrumentalmusik als solcher, vom theologischen Aspekt her gesehen, eine Gefahr sehen. Absolute Musik braucht keineswegs Verabsolutierung im Sinne von Säkularisation zu bedeuten. Liegen bei Bach dann die Dinge nicht so, daß da eine Grenze läuft mitten durch das instrumentale Schaffen hindurch, indem die schnellen Sätze aus einer urgesunden, absolut nicht ichhaften, vielmehr kindlich-reinen Spielfreudigkeit heraus geboren sind, während die affektgeladenen, in ganz anderem Maße subjektivistischen langsamen Sätze in besonderer Weise eine neue Zeit, nämlich jene Epoche der Empfindsamkeit des Rokoko gegenüber dem Barock anbahnen? Selbstverständlich kann man hier nur von einem mehr oder weniger sprechen; keinesfalls soll und darf ein Totalgegensatz zwischen den langsamen und schnellen Sätzen von Bachs Instrumentalwerk angenommen werden. Jedoch das, was H. Besseler mit dem Worte Einheitsablauf bezeichnet[1], jener elektrisierende, den Hörer in Atem haltende, ihn bannende Bewegungsvorgang, ist doch typisch barock, eine überpersönliche Spielmusik reinster Gattung, die wir in dieser objektiven Art nach Bach nicht mehr antreffen, auch bei Haydn und Mozart nicht, in deren Gesamtwerk der Affekt einen zentraleren Platz innehat. Auch die von

---

richt über die wissenschaftliche Bachtagung der Gesellschaft für Musikforschung in Leipzig 23.–26. Juli 1950, Leipzig 1951, S. 108–130, sowie *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach* im Kongreßbericht Lüneburg 1950, a. a. O., S. 7–31.

[1] Vgl. *Charakterthema und Erlebnisform bei Bach,* a. a. O., S. 8 ff.

Besseler hervorgehobene Formverwandtschaft – trotz selbstverständlich verschiedener stilistischen Voraussetzungen – zwischen Orgelbüchleinstücken und Schubertliedern[1], spricht nicht gegen unsere Sicht einer gewissen Gegensätzlichkeit zweier aufeinanderstoßenden geistigen Welten innerhalb des Instrumentalwerkes Bachs.

Unsere Betrachtung hat uns unmerklich mit dem Gesagten schon zur zweiten Hälfte unseres Themas geführt, zur Frage nämlich nach der Bedeutung von Bachs kirchengeschichtlicher Stellung für unser gegenwärtiges Bachverständnis. Nach dem Gesagten läßt sich Bachs kirchengeschichtliche Position dahin zusammenfassen: Zwar zentral vom Luthertum, von der lutherischen Orthodoxie her bestimmt, trägt doch Bachs Werk, in dem die Fülle der geistigen Strömungen der Zeit, also auch Pietismus und Aufklärung zusammentreffen und sich widerspiegeln, universalen Charakter. Da ist es nun eine für unsere gesamte musikalische Situation der Gegenwart geradezu erregende Feststellung, wenn H. Besseler zu seinen Forschungsergebnissen sagt: „Die geschilderten Vorstöße Bachs fallen in seine Köthener Zeit und sind von der Kirchenmusik unabhängig. Sachlich betrachtet besteht hier sogar ein Gegensatz. Das vom Wort grundsätzlich getrennte neue Charakterthema schlägt eine andere Richtung ein, als sie durch das Nachwirken der älteren Vokalpolyphonie bisher vorgezeichnet war. Die rhetorisch-musikalische Figurenkunst wird abgelöst durch die Alleinherrschaft des Affektes. Ebenso besteht ein Widerspruch zwischen der neueren Erlebnisform, die auf persönlich-gefühlshaftem Mitgehen beruht, und dem kirchlichen c. f.-Prinzip, das gewissermaßen von oben her den Ablauf der Musik vorzeichnet. Aber für Bach gehen beide Bezirke, die Klaviermusik der Köthener Zeit und das kirchliche Schaffen vorher und nachher, ohne Bruch ineinander über“ [2]. Es braucht nur noch einmal daran erinnert zu werden, daß die Entstehung solcher instrumentalen Charakterthemen nicht ohne inneren Zusammenhang mit dem Weimarer Orgel- und vor allem dem Kantatenschaffen erfolgt ist und daß die Köthener Instrumentalwerke dann ihrerseits in manchen kirchenmusikalischen der nachfolgenden Leipziger Zeit weiterwirken; man braucht nur etwa an die Wiederverwendung von Teilen aus Brandenburgischen- und Cembalokonzerten als instrumentale Stücke in Kantaten zu denken.

Das aber ist nun die zentrale Frage, die uns in diesem ganzen Zusammenhang bewegen sollte: Bach, „der eigentliche Begründer der Epoche der deutschen Musik“ ? – heißt das nicht, trotz der gewaltigen Früchte jener Epoche der Klassik, trotz der Schönheit und des Zaubers, der da neu im Anbruch und Werden ist: Bach, der Schrittmacher zur Emanzipierung, zur Autonomie der Musik, und also ein Wegbereiter zur Säkularisierung ? Bach Förderer einer Musik, die grundsätzlich vom Wort und d. h. ja letzten Endes vom Wort der Schrift

[1] Vgl. ebenda S. 10.
[2] Vgl. ebenda S. 31.

getrennt ist, die die menschlichen Affekte um ihrer selbst willen künstlerisch gestaltet? Hat nicht dieser Weg, den damit Bach angebahnt hat, später ganz allmählich, Schritt für Schritt, aber mit unerbittlicher Konsequenz zunächst vom kirchenmusikalischen Amt weg und dann schließlich überhaupt aus der Kirche heraus- und vom Christentum weggeführt? Und nicht nur davon, sondern in innerer Folgerichtigkeit zugleich von der Ordnung der Schöpfung weg hinein in die Auflösung, in das Chaos? Was ist zu diesen Fragen zu sagen? Wir können doch schon lange nicht mehr in solcher sich anbahnenden Autonomisierung der Kunst, in solcher Befreiung aus den „Fesseln" der Kirche einfach eine positive Weiterentwicklung sehen, weil wir nicht nur die zunächst folgenden großen Früchte in der Musikgeschichte, sondern auch das Ende dieses Prozesses vom Anfang unseres Jahrhunderts her kennen. Muß uns darum hier nicht Bach an einem Punkte seines Schaffens fragwürdig werden? – Und doch braucht es das nicht, darum nicht, weil seine individuelle Ausdruckshaftigkeit letzten Endes immer geborgen bleibt in der Universalität seines Gesamtwerkes und eben ein eigentlicher Schritt zur Säkularisation von ihm nicht vollzogen wurde. Das freilich ist die Lehre, die wir besonders den Weimarer und Köthener Werken entnehmen müssen: Pietistische und aufklärerische Elemente schließen sich in ihnen nicht einander aus, sondern erscheinen in ihrer Ichbezogenheit vielmehr zutiefst verwandt. Wie eine gefährliche Gratwanderung erscheint das Wandeln des Meisters in seiner Universalität; aber er war der Gefahren Herr. Es ist tatsächlich nur ein winziger Schritt vom individualistischen Enthusiasmus der pietistischen Seelenfrömmigkeit zur Autonomie des Ichs und seiner anhebenden Selbstdarstellung als künstlerische Zweck- und Zielsetzung in der Aufklärung. Es scheint uns Heutigen das Große an Bachs Werk daher nicht sein Vorstoß in das bezaubernde, verlockende Neuland einer individualistischen Ausdruckskunst, sondern vielmehr seine Universalität, in der Gebundenheit und Freiheit des Ich nicht miteinander in Widerstreit liegen, sondern die rechte Gebundenheit in Gott und seiner Ordnungswelt zugleich unermeßliche künstlerische Kräfte entfaltet.

Tatsächlich geht die Wegbereitung in eine neue Zukunft durch Bach nur von einem Teil seines Werkes aus, und es soll uns, die wir heute die Frage nach dem kirchen- und geistesgeschichtlichen Standort Bachs stellen, zu denken geben, daß es nicht der reife Bach der Leipziger Spätzeit ist, der als der eigentliche Begründer der Epoche der deutschen Musik zu gelten hat, sondern der der jugendlichen Mannesjahre im dritten und vierten Jahrzehnt seines Lebens. Der späte, und d. h. doch wohl der reife Bach kommt in zunehmendem Maße zu objektiverer musikalischer Aussage, etwa nach 1730 von der h-moll-Messe an über den „Dritten Teil der Klavierübung", die späten Choralkantaten mit ihrer deutlichen Bevorzugung von reformatorischen Kirchenliedern und ihrer neuen Hervorhebung des cantus firmus-Prinzips bis hin zum „Musikalischen Opfer", den „Kanonischen Veränderungen über Vom Himmel hoch", den

letzten Orgelwerken und zur „Kunst der Fuge". Hier sind es wieder mehr alte Bauelemente, die das Schaffen bestimmen und krönen. Neben dem unangetasteten cantus firmus stehen die strengsten musikalischen Formen, nämlich Kanon, Fuge und Passacaglia, hier nun in letzter technischer sowie geistiger Beherrschung und Vollendung, in häufiger Verquickung mit allgemeingültiger (und nicht eigenwillig-zufälliger), hintergründiger Sinnbildlichkeit. Auch ein anderes Rang- und Wertverhältnis in der Geltung der Instrumente hat gegenüber der neuen Zeit hier noch Platz, indem die – subjektivistischer Ausdruckskunst fremden – Blechblasinstrumente die alles überstrahlenden Künder einer überpersönlichen höheren Weltordnung sind, ganz gleich, ob sie in weltlichen Kantaten als die Repräsentanten des Gottesgnadentums oder in geistlichen Werken als die Verkörperer der Himmelswelt auftreten. Wie bezeichnend, daß sie in empfindsamen, langsamen Sätzen sowohl der geistlichen sowie weltlichen Werke niemals einen Platz haben, sondern immer nur in den fröhlichen, schnellen[1]. Wieviel mehr bedeutet doch diese transzendente Bläserklangwelt gegenüber dem Gebrauch entsprechender Instrumente im Dienst menschlicher Pathetik im 19. Jahrhundert! Zu allem Gesagten aber kommt nun noch hinzu, daß Bachs Gesamtwerk auf der vorgegebenen Ordnung des Generalbasses ruht, der als solcher, durch sein bloßes Sosein erhaben über jede Zufälligkeit und Eigenwilligkeit, ein Lob des Schöpfers und seiner Ehre, ein „Formular der Weisheit Gottes" ist, um wieder Andreas Werckmeister zu zitieren[2]. Dieses gleichnishafte Fundament aber, dessen „Finis und Endursach" Bach nach manchen Vorgängern noch einmal klassisch formuliert hat, verließ er auch in der Weimarer und Köthener Zeit nicht, und erst seine Söhne haben diesen Boden der Musik unter den Füßen weggezogen. Jener in der göttlichen Glaubens- und Ordnungswelt verwurzelte Bach aber ist zu seiner Zeit tatsächlich weitgehend ein Ende, ja weithin schon ein Unzeitgemäßer gewesen. Wie bezeichnend sind doch die bekannten Worte von Johann Adolf Scheibe aus dem Jahre 1737: „Der große Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge"[3]. Eine neu heraufbrechende Zeit erfordert den schönen Klang und den klanglich-sinnlichen Eindruck um ihrer selbst willen. Wie erschütternd war demzufolge der Mißerfolg Philipp Emanuels bei der Publikation der „Kunst der Fuge"! Erscheint uns Heutigen

---

[1] Vgl. meinen Aufsatz *Von der Verwendung von Blechblasinstrumenten in Bachs kirchenmusikalischen Werken und ihrer Bedeutung* in Musik und Kirche, 20. Jg. 1950, S. 50 ff. Bekanntlich stehen in der barocken Orchesterpartitur im Unterschied zu den nachfolgenden Epochen die Blechblasinstrumente sehr bezeichnend an der Spitze. – Vgl. zum Ganzen auch W. Gurlitt, *Das historische Klangbild im Werk J. S. Bachs,* Bjb 1951/52, S. 16 ff.

[2] Vgl. meinen Aufsatz *Johann Sebastian Bach und die Aufklärung,* a. a. O., S. 28.

[3] Vgl. Johann Scheibes *Critischen Musicus* 1737; die Stelle ist häufig wieder abgedruckt worden.

nicht vor allem der bewahrende Bach als unser Wegweiser? Wohnt nicht seinem Leben eine Heinrich Schütz verwandte, prophetische Bedeutung inne, indem beide nach einem jugendlichen Vorstoß in ein phantastisches Neuland (Schütz vor allem in seinem Cantiones sacrae von 1625) im Alter zurücklenkten, die Gefahren ahnend, die in der Jugend heraufbeschworen waren?

Und doch bedeutet Bachs Reifewerk keinen einfachen Rückschritt, sondern vielmehr den völligen inneren Ausgleich von Subjektivität und Objektivität, von geistlichem Schaffen und einer absoluten Instrumentalmusik, die nicht grundsätzlich getrennt ist vom Worte Gottes, sondern zutiefst und verborgen aus ihm lebt und ohnedem nicht zu begreifen ist. Was uns an Bach heute ganz besonders bannt und beim Hören seiner Musik bis zum letzten in Anspruch nimmt, ist doch wohl ihre innere Ordnung, das werkhaft Gesetzmäßige an ihr, ihre in der Schöpfung Gottes begründete überzeitliche Gültigkeit. Hier herrscht nicht der Zufall, nicht das Gewollte, nicht das Experiment, auch nicht der plötzliche Einfall, sondern die Ordnung, innere Notwendigkeit, und das alles in der Einheit: geistlich und weltlich!

Noch einmal sei hervorgehoben: die Scheidelinie zwischen zur Säkularisierung tendierender und von dieser Gefahr nicht bedrohter Musik geht mitten durch Bachs Werk hindurch, ohne daß es im einzelnen immer auszumachen wäre, wie sie läuft. Jedoch da wird sie erkennbar, wo in den Weimarer Kantaten (und auch später noch hier und da) die subjektivistische Affekthaftigkeit allzu sehr in den Vordergrund rückt und wo in der Instrumentalmusik vor allem in langsamen Sätzen das gefühlsbetonte Charakterthema, ja überhaupt Ausdruck und Affekt im Gesamtverlauf zum Selbstzweck werden. Dort freilich, wo in schnellen Sätzen das rein spielerische Element in einem schier unaufhaltsamen Bewegungsstrom dahinläuft, den schaffenden Meister gleichsam sich selbstvergessend völlig zurücktreten lassend, da wird solche Musik nicht anders begreiflich denn als Spiel vor Gott. Es ist dann dem Wesen nach völlig dasselbe, ob solches Spiel in einem Brandenburgischen Konzert, in einer weltlichen Kantate oder als Einleitungsmusik des Weihnachtsoratoriums oder als Himmelsmusik im Anfang des Gloria der h-moll-Messe oder wo sonst auch immer erscheint. Solche gelöste, hingegebene spielerische Freudigkeit wird nur verständlich aus der Freiheit der Kinder Gottes. Der autonome Mensch der Aufklärung verliert sie, weil ihm sein unerlöstes Ich dabei im Wege ist. Allein aus der christlichen Freiheit ist schließlich ein Werk wie die „Kunst der Fuge" begreifbar. Gewiß setzt dies den erwachten Sinn der Neuzeit für die Eigentümlichkeit dieser, nicht nur „gefallenen", sondern die Wirkungsspuren des Schöpfers zugleich bewahrenden Welt voraus. Aber hier steht der Mensch ihr nicht sehnsuchtsvoll gegenüber, um verlorenes Land wiederzugewinnen; hier steht kein „retournez à la nature", kein Naturalismus als Schaffensantrieb dahinter, sondern die Natur selbst, besser gesagt: die hingebungsvoll gefundene und aufgespürte Ordnung der geschaffenen Welt ist das innerste Wesen dieser

Musik. Daß dieses aber in einmaliger Größe in der „Kunst der Fuge" hervortreten konnte, läßt sich nur aus der selbstlosen, sich selbst aufgebenden christlichen Demut ihres Meisters begreifen.

P. Hindemith[1] hat in seiner Hamburger Bachrede von 1950 im Hinblick auf die letzte Schaffensperiode Bachs in Umkehrung von Nietzsches bekanntem Wort über Brahms von einer „Melancholie des Vermögens" gesprochen[2] und meint damit jenes einzigartige Vermögen der Versenkung in die Hintergründe verborgener Gesetzmäßigkeiten der Schöpfung, jenes Nachsinnen, von dem Phil. Emanuel bei seinem Vater gesprochen hat. Es ist nicht wichtig, daß Hindemith wohl nicht deutlich erkennt, wie allein aus dem christlichen Glauben solches Vermögen erwachsen kann. Aber über alles wichtig ist, daß wir auf dem Suchen nach neuer Ordnung, nach Überwindung alles Zufälligen und Experimentierens in der Kunst unserer Zeit erkennen, wem der Sinn für einen die Kunst tragenden Ordnungsgrund verheißen ist, und umgekehrt, auf welchem Wege die Auflösung und das Chaos droht.

---

[1] Vgl. PAUL HINDEMITH, *Johann Sebastian Bach, ein verpflichtendes Erbe*, Mainz 1950, S. 22.

[2] Vgl. F. NIETZSCHE, *Der Fall Wagner, Zweite Nachschrift* (1888), wo es heißt: „Er [Brahms] hat die Melancholie des Unvermögens; er schafft nicht aus der Fülle, er durstet nach der Fülle ..." (Ausgabe der Werke NIETZSCHES bei A. KÖRNER, Leipzig, Bd. XI, S. 220; – dankenswerter Hinweis von W. GURLITT).

Eine Briefsammlung aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts

von

FRIEDRICH NOACK

Die Hessische Landes- und Hochschulbibliothek besitzt in 6 Bänden eine Sammlung von 581 Briefen und Dokumenten unter Hs. 3871, die aus dem Nachlaß des Kantors Christian Heinrich Rinck (1770–1846) stammt, und in der Hauptsache Briefe von zeitgenössischen Musikern, Schülern und Verlagen enthält. Die Bände sind eine Schenkung des Geh. Sanitätsrats Dr. Arthur Hoffmann, der mit einer Enkelin Rincks vermählt war. Sie wurden bereits ausgeschöpft in der Dissertation von Fr.-Wilhelm Donat[1], jedoch im wesentlichen zur Gewinnung biographischen Materials für Rinck, während es Zweck vorliegenden Aufsatzes sein soll, einen Beitrag zur bisher etwas vernachlässigten Musikgeschichte des beginnenden 19. Jahrhunderts zu liefern. Daß Rinck von seinen Zeitgenossen als Lehrer und Komponist hoch eingeschätzt wurde, während wir in ihm heute höchstens noch ein Zwischenglied zwischen alter Orgeltradition und der beginnenden Neuerweckung der Kirchenmusik im 19. Jahrhundert sehen, erklärt sich daraus, daß in der rationalistischen Zeit die Kirchenmusik ihre frühere Bedeutung völlig verloren hatte, und zwar ganz besonders in der protestantischen Kirche, und daß die hervorragenden Orgelwerke der Barockzeit vielfach zu Konzertzwecken äußerlichster Art ausgenutzt wurden, wenn Virtuosen zur Ergötzung ihrer Hörer Gewitterstürme oder Schlachtenmusiken auf ihnen improvisierten. Da war Rinck als bewußter Enkelschüler Bachs, Schüler von Joh. Christian Kittel (1732–1809) in Erfurt, immerhin ein Bewahrer der Bachschen Spieltradition, ein Komponist, der fast ausschließlich Orgelwerke für den Gottesdienst schuf, und sich bei aller Anpassung an das nazarenische Kunstideal seiner Zeit doch einen gediegenen Stil zu bewahren suchte. Als Lehrer verband er den Unterricht im Orgelspiel mit verantwortungsvollem Kompositionsunterricht und wurde dadurch Anreger für viele der Besten der ihm nachfolgenden Generation.

---

[1] Fridrich-Wilhelm Donat, *Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit*, Bad Oeynhausen 1933; dort auch ein vollständiges Literaturverzeichnis.

Aus älterer Zeit enthält die Sammlung den Lehrvertrag mit Kittel von 1786 und das Zeugnis, das dem 1789 abgehenden Schüler ausgestellt wird, beide von Donat mitgeteilt. Außerdem liegt ein aus Paris, 11. 6. 1785, datierter Brief des Komponisten Joseph Martin Kraus (1756–1792) vor, der beweist, daß Kraus der Händelzentenarfeier in London beigewohnt hatte, und als früherer Schüler Abt Voglers in Mannheim wohl noch als Korrespondent für einen Verlag tätig war. Wie allerdings dieser Brief in Rincks Besitz gelangte, ist unbekannt.

„A Monsieur Hoffstetter. Etwas mehreres von Händels Universarium. Die besten Stücke von ihm waren 1. sein Te Deum, 2. pious Orgies aus Judas Maccab: 3. How excellent is Thy name o Lord, Chor aus Saul, 4. Etliche Chöre aus Simson und 5. aus Joshua und 6. das Vorzüglichste, sein Oratorium of the Messiah. Der ganze Musikkor bestand aus Einheimischen – insoweit müssen Sie also meine vorige Nachricht abändern. Sehen Sie hier die Liste. 106 Geigen, 28 Bratschen, 28 Violoncellen, 18 Kontrabässe, 6 Flöten, 26 Hoboen, 28 Fagotte, 2 Serpents, 1 Doppelfagott, 12 Horn, 12 Trompeten, 6 Posaunen, 4 Paar Pauken, 68 Diskant, 60 Alt, 100 Tenöre und 102 Baßstimmen. Summa 607 Personen. Wie's dem lieben Gott in der Westminster Kirche bei der Musik mag zu Muthe gewesen seyn, können Sie sich leicht vorstellen. Was mich aber meist bei dem Spasse wunderte, war, daß bei all dem das letzte Amen im Messiah so ziemlich deutlich vorgetragen ward. – Sie sind also ins Konvent gewandert? – Hören Sie lieber Freund, thun Sie mir den Gefallen und machen Sie Ihrem Herrn Simsson (oder Sumsson?) recht begreiflich, wo's Fäßchen liegt, woraus ehemals für Ihren kleinen Kraus so herrlicher Nektar quoll – denn ich werde mich bei Gelegenheit freundschaftlich anmelden. Vergessen Sie das nicht, und schieben Sie die Notiz nicht auf's lange Bänkchen, denn ich möchte Ihnen, ehe Sie Sich's versehen, auf'n Hals kommen. Dem großen Männe Vogler dank ich im Geiste, daß er Ihnen und mir so gnädig mitgefahren ist. – Es ist sonst wenigstens so nicht ganz seine Art. Ihr eigner Kraus."

Besonderen Wert scheinen uns die ausführlichen und herzenswarmen Briefe von Ernst Ludwig Gerber zu besitzen, die dieser in seinen letzten Lebensjahren an Rinck richtete. Anlaß zu dieser Korrespondenz war zweifellos der Artikel über Rinck in Gerbers 1812–14 erschienenem „Neuem historisch-biographischem Lexikon der Tonkünstler", für den sich Rinck bedankt hatte. Der Antwortbrief, Sondershausen, den 15. März 1815, ist deshalb von besonderem Interesse, weil er die Einschätzung Rincks aus dem Gesichtspunkt eines gerade auf dem Gebiet der Kirchenmusik sachverständigen Beobachters jener Zeit klärt.

„Wohlgeborner, werthgeschätzter Herr Hoforganist! Wer von uns beyden dem Andern den größten Dank schuldig ist, das ist noch die Frage? Nach meiner Überzeugung und meinem Gefühle habe ich im Lexikon über Ihre Werke geurtheilt, und bin der Wahrheit getreu geblieben, so ist dies nichts mehr als Schuldigkeit für jeden rechtschaffenen und gebildeten Deutschen. Sie hingegen haben mir im vergangenen Sommer mit Ihren 20 Orgelstücken, wozu noch die beyden älteren Sammlungen No: 6 und No: 7 kamen, gar manche vergnügte Stunde gemacht, welche in meinem Alter und in unsern trübseligen Zeiten mir viel werth sind. – Da ich nämlich im Sommer gern ein müßiges Stündchen in meinem Studierzimmer zubringe, so haben diesmal Ihre Werke, fast meine einzige Unterhaltung an meinem großen Klavichord mit 2 Manualen und Pedal ausgemacht. Dies war mir aber nicht genug. Um sie vollkommen zu genießen, nahm ich öfters eins der Exemplare mit in die Kirche und führte ein Stück davon auf meiner Orgel aus. So habe ich nun zwey Drittheil davon auf der Orgel gehört und ich würde auch das dritte Drittheil

davon auf diese Weise genossen haben, hätten nicht wiederholte Anfälle von Gicht und Podagra, seit Jahren schon, meinen armen, durch Schwäche, Lähmung und Schwulst befallenen Händen, das Klavierspielen erschwert, zumal auf einer Orgel, welche nicht nur hart zu regieren ist, sondern auch tief fällt, so tadellos und meisterhaft sie auch übrigens gebaut ist.

Meinem Bedünken nach sollte in unseren Zeiten Niemand sonst Orgelstücke drucken lassen als Sie; und das so lange, bis sich wieder ein anderes junges Talent nach Ihrer Manier gebildet hätte. Denn unsere Musik, welche wir vom Theater, in Conzerten und selbst von unseren Klavierpulten hören, giebt schlechte Ideale und taugt nichts für die Orgel. Durch diese Musik ist es eben dahin gekommen, daß die wahre und ächte Manier die Orgel zu spielen, zu den verlohrenen Künsten gerechnet worden ist. Und was nun unsere gedruckten Orgelstücke insbesondere betrifft, so fehlt es den Verfassern immer an irgend einem der nöthigen Stücke, oft auch an mehreren, um als Muster gelten zu können. – Dem einen fehlt es zum braven Organisten zwar nicht an zureichenden harmonischen Kenntnissen und Fertigkeiten in Händen und Füßen, als Komponist von Orgelstücken aber fehlt es ihm an Geschmack, seine Ideen durch schickliche Modulationen zu einem gefälligen Ganzen gehörig formiren und abrunden zu können. Gewöhnlich schweift er so lange in den Tonarten umher, bis ihn die beynahe vollgeschriebene Folioseite an den Schluß erinnert. Über Hals und Kopf geht es nun wieder nach dem Hauptthema zu, um ans Ende zu kommen. – Dies macht aber seine Orgelstücke größtentheils den Eingängen oder Anfängen zu großen Toccaten ähnlich, welche in der Mitte auf eine dem Zuhörer unbehagliche Weise abgebrochen werden. – Einem andern Komponisten fehlt es zwar nicht an gefälliger Melodie und Modulation, allein seine Harmonie ist seicht und leer. Ein dritter behandelt die Orgel geradezu wie einen Flügel, ohne sich nur etwas von der wahren, edlen Orgelmanier träumen zu lassen. Selbst der brave Vierling war nicht ganz frey von diesem Fehler. Und dies sind noch unsere besten Autoren für die Orgel. Um wie viel schlechter müssen nicht nun ihre Nachahmer ausfallen!

Wenn ich nun, bey so ziemlich allgemeiner Bekanntschaft mit den seit 30 Jahren gedruckten Orgelstücken mich überzeugt fühle, daß nur Ihre Orgelstücke in der wahren Manier, der Orgel eigenthümlichen Manier geschrieben sind, und alle die einzelnen Vorzüge der übrigen Autoren, ohne ihre Fehler, enthalten; so wäre denn doch wohl mein obiger Wunsch zum besten der Orgelbeflissenen etwas mehr als Spaß und nichts weniger als Vorurtheil; ob es gleich ein frommer Wunsch bleiben mag. Besonders ist es Ihnen gelungen sich die gebundene, wahre, edele, der Orgel durchaus eigenthümliche Manier zu eigen zu machen. Das ist aber die verlohrne Kunst im Orgelspiele . . ."

Ein anderer Brief Gerbers vom Oktober 1817 läßt uns die Schwierigkeiten der Beschaffung von Partituren für das neuerrichtete Hoftheater miterleben.

„. . . . Denn auch wir haben hier, seit zwey Jahren ein eigenes Hoftheater. Wegen seinem jugendlichen Alter beläuft sich aber der Vorrath von Opernpartituren nur erst auf etliche und 50. Leider aber fehlen zu siebnen dieser Partituren der Dialog oder die Bücher, wodurch uns die Musik ganz unnütz wird. Vielleicht könnte uns Ihre Güte zu einem oder dem andern dieser fehlenden Bücher durch den Bibliothekar Ihres daran reichen Theaters verhelfen, wenn Sie die Bücher, nachdem sie dort abgeschrieben wären, auf die Post gäben und sich von der Post die Abschreibekosten vorher bezahlen ließen? Da Sie unsern Theater-Director, den Herrn Holste nicht kennen, so brauchen Sie dann die Bücher nur an mich zu addressiren. Ich lege deshalb hier das Verzeichnisz der fehlenden Bücher mit bey. Sollte Ihnen an dem Verzeichnisse unserer sämmtlichen Opern-Partituren gelegen seyn, so soll es auch folgen.

Diese Opern haben uns sehr, sehr viel Geld gekostet, weil wir, wie man sagt dem Schinder die Gäule abkaufen mußten, um nur erst einen Stamm von Opern zu haben. Nun aber habe ich dem Herrn Director gerathen, um die Kasse zu scho-

nen, auf die Beyhülfe guter Freunde zu warten, um für ein billiges, entweder schon gebrauchte Partituren oder die Abschriften davon, zu erhalten; je wohlfeiler je besser: versteht sich aber mit den dazu gehörigen Büchern oder Dialogen. Auch habe ich, auf meine Bitte, schon das Versprechen vom Kapellmeister Anselm Weber in Berlin, daß er mir ein Verzeichnisz von mir zu schätzenden Opern-Partituren überschicken wolle. Leider aber kam, acht Tage darauf, nachdem er dies geschrieben hatte, der unglückliche Brand des Comödienhauses dazwischen; es ist also noch nichts erfolgt. Ich werde mich nun an einen Freund in Dessau wenden, wo das Repertorium bis 300 Opern besitzen soll. – Wundern Sie sich nicht, daß ich mich der Sache mit so viel Wärme annehme; Hr. Holste ist mein Freund, und die schönen, gelungenen Aufführungen der Opern eines Mozart, Cimarosa, Wranitzky u.s.w. machen meinem grauen Haupte, dabey aber noch warmen Herzen, viel Freude." . . .

Ein undatierter Brief aus diesem oder dem nächsten Jahr berichtet ebenfalls von Theatersorgen, von einer gerühmten Sopranistin, und er enthält die Klagen des bejahrten Musikers, der den neusten Richtungen der zeitgenössischen Musik nicht mehr zu folgen vermag.

„. . . Unser Theater hat wegen einem Baue vom Schlosse wohl auf zwey Monate Ruhe; in welcher Zeit unsere Ambrosius zwey ehrenvolle Einladungen, nach Halberstadt und nach Klausthal, zur Ausführung der Sopranpartie in der Schöpfung angenommen hat. Gegenwärtig studiren unsere Schauspieler eine ganz neue Oper von einem gewissen Remde, Musiker in Weimar ein, die daselbst vor Kurzem mit vielem Beyfalle aufgeführt worden ist, und deren Komposition mir unser erfahrener Correpeditor sehr vorgerühmt hat. Die Partitur in 1 Act kommt unserem Directorium auf 32 Ducaten. Ist die Musik wirklich so schön, so könnte unser Directorium mit dem Ihrigen einen Tausch treffen; wenn Darmstadt nur nicht so weit entfernt wäre[1].

Endlich scheint es mir, als ob die Phantasie, als Despot, die unumschränkte Herrschaft über die Musik an sich gerissen habe. Freilich läßt sich keine Musik ohne Phantasie denken; nur muß sie durch Geschmack und Vernunft zweckmäßig geregelt seyn. Aber jetzt sind an keine Formen, an keine Schranken der Phantasie mehr zu denken. Alles geht obenaus und nirgend an; je toller, je besser! je wilder, je bizarrer, desto neumodischer und effectvoller; das ist ein unaufhörliches Haschen nach fremden Tonarten und Modulationen, nach unharmonischen Ausweichungen, nach ohrenzerreißenden Dissonanzen und nach chromatischen Gängen, ohne Erhohlung und Aufhören für den Zuhörer. Auf solche Weise hören und spielen wir aber nichts, als lauter Phantasien. Unsere Sonaten sind Phantasien, unsere Ouvertüren sind Phantasien und selbst unsere Sinfonien, wenigstens die von Beethoven und Konsorten, sind Phantasien. Rechnet man nun noch den Unfug und den Kampf, den die Instrumente unter und gegen einander treiben, so bleibt es dem Laien unmöglich, Vergnügen von solchem Charivari zu finden.

An Pfingsten gab unsere Ambrosius Konzert. Sie sang zwey große Scenen von Herrn von Poissl und von Rossini mit großer Kunst und Fertigkeit und mit ihrer glänzenden und durchdringenden Stimme. Hr. Hermstedt blies meisterhaft ein ganz neues Klarinet-Konzert von Musikdir. Max Eberwein in Rudolstadt, zum ersten male; und 2 neue, große und schwere Ouvertüren machten die Eingänge zum ersten und 2. Theil. Alles wurde umso präciser und vortrefflicher von unserm braven Orchester ausgeführt, je vorsichtiger Hr. Hermstedt alle diese Stücke, in mehreren Proben, vorher einstudirt hatte. Ich, der ich von der Wiege an Musik gehört, und 60 Jahre selbst getrieben hatte, war vielleicht der Einzige unter der

[1] Remde schrieb für Darmstadt bald darauf zwei Opern: *Die Pfirschendiebe, metrische Oper in 1 Aufzug* und *Der Zaubersee oder der weiße Hirsch, tragikomische Oper in 2 Abteilungen, Text nach Gozzi von Joh. Falk,* beide Großherzog Ludwig I. gewidmet.

zahlreichen Versammlung, welcher wenigstens die Kunst der Komponisten in der Technik und ihre Anstrengung bewundern konnte, so gut sich dies beym erstenmale Anhören thun liess. Bey allen diesen ganz neuen, ausgewählten und herrlich ausgeführten Stücken, war mir es doch beym Heimgehen gerade so zu Muthe, wie Einem der von einem brausenden Wasserfalle oder rauschendem Wehre zurückkommt. Nichts als ein Gefühl der Betäubung brachte ich mit nach Hause. Wie so ganz anders wußte Haydn sein Auditorium zu unterhalten! indem er dessen Aufmerksamkeit durch scheinbare Ähnlichkeiten, von heiteren und muntern Lieblingsstücken und Melodien zu fesseln wußte.

In der Oper, wo es ganz besonders auf Effect-Jagd abgesehen ist, geht es noch toller. Statt Melodien von den Sängern zu hören, hört man oft nur unzusammenhängende Schreye, oder wenn's Glück gut ist, eine Art von canto fermo, worüber und worunter dann nach Herzenslust geblasen, gepfiffen, gegeigt, getrommelt und gepaukt wird. Daß diese neue Manier das Publikum schlecht erbauet, erweiset: das von 10 neu auf's Theater gebrachten Opern, jetzt immer 9 durchfallen. – Wie so ganz anders war es, als Hiller, Georg Benda und andere brave Männer jener Zeit Opern schrieben. Kaum war eine dieser Opern 3mahl aufgeführt, als sie auch schon gedruckt in aller Händen war und auf Gassen und Straßen gesungen wurde. Einen Beweis anderer Art, wie natürlich, klar und verständlich man damals schrieb, habe ich an mir selbst erlebt. In Leipzig hörte ich 1765 die Schmelingen, nachmalige Mara zum erstenmale in der Oper Romolo ed Erfilia von Hasse in der Probe die Bravour Aria in der Rolle der Erfilia ausführen. Kaum war ich wieder in meiner Stube, als ich auch sogleich das Mehreste dieser Arie, aus dem Gedächtniß aufschrieb, und als Tags darauf die Aufführung geschehen war, schrieb ich noch alles übrige hinzu, sodaß mir keine Note dieser Arie mehr fehlte. Dies probiere einmal einer mit einer Arie nach jetziger Manier, auf zweymal hören; wenn ihm anders danach gelüsten sollte! – Unter 18 Arien und Chören, welche in dieser Oper gehört wurden, eine Arie auf zweymal hören, ganz zu merken, könnten freilich nur Jugend und Lust und Liebe zur Sache. Das da capo dieser Arie, und daß ich damals noch nicht als Mitglied vom Orchester selbst mitspielte, mag mir wohl dabey zu Statten gekommen seyn. Diese Revolution, diese formlosen Ausschweifungen in der Musik, ließen sich von Glucks und Mozarts jetzigen Nachahmern erwarten; was ich auch seit dreyßig Jahren an mehreren Orten prophezeyht habe. Sogar die Italiener, welche der Natur bisher noch am getreuesten geblieben sind, fangen an rüstig drauf loß zu moduliren und Mozarts Opern zu spoliiren, wo sie nur können. Am ausschweifendsten benehmen sich hierinn die Französischen Komponisten, denn sonst wären es keine Franzosen. – Aber es wird endlich dahin kommen, daß sie sammt ihren phantastischen Producten, von ihren eigenen Landsleuten, aus Paris verjagt, oder was noch bequemer ist: daß man sie ungehört und unbezahlt verhungern läßt. Zum Theil sind aber auch die Dichter mit ihren Arientexten an diesem Unwesen Schuld. Was kann der Komponist aus ihren jetzigen formlosen Quodlibets ohne End anders machen als – Phantasien?" . . . . .

Drei Tage vor seinem am 30. Juni 1819 erfolgenden Tode berät Gerber noch den Freund, der über ein Augenleiden und dienstliche Überlastung klagt:

. . . . „Sie sagen: Wann soll ich nun aber schreiben, da ich Vormittags in die Opernprobe, Nachmittags informiren und des Abends vors Theater muß? Dies stopft mir freilich den Mund. Aber Lust zur Sache erleichtert Alles! Wie denn nun, wenn Sie Abends in Ihrem Lehnstuhle, im Dunkeln oder bey verdecktem Lichte, meditierten und Ihre Gedanken ordneten? Oder auch am Klaviere Ideen entwickelten, und sie dann am folgenden Tage, bey müßigen Augenblicken, niederschrieben? – Vor nun bald 50 Jahren, als mir ein heftiger Rheumatismus meine Augen, drey Monate lang, gänzlich unbrauchbar gemacht hatte, verfertigte ich auf diese Weise VI große Klaviersonaten" . . .[1].

[1] Die Klaviersonaten im Autograph von 1778 in der Bibl. der Musikfreunde in Wien.

Von besonderem Interesse sind die oft sehr ausführlichen Briefe von Schülern, die noch unter dem frischen Eindruck ihrer Lehrzeit und der sympathischen, warmherzigen Persönlichkeit Rincks über ihre Erlebnisse sich äußern und oft wertvolle Bilder des von ihnen erlebten Musikbetriebs in anderen Städten entwerfen. Wir geben einige solcher Berichte wieder, wobei zwei kleine Abschnitte, die bereits Donat, a. a. O., mitgeteilt hat, des Zusammenhangs wegen wieder erscheinen. Wilhelm Reuling schreibt unter dem 19. Okt. 1824 aus Wien:

„. . . Die italienische Oper ist noch immer hier in großem Flor, auch kann ich wohl sagen, daß ich noch nie etwas vollkommeneres, in jeder Hinsicht ausgezeichneteres gesehen und gehört habe, als den Figaro und Don Juan von diesen Sängern und von einem solchen Orchester. Von Herrn von Seyfried, der gerade, als ich Ihren lieben Brief erhielt, bey mir war (er war nähmlich auf einem Spatziergang begriffen und hat im Vorbeygehen bey mir zugesprochen) und der mir auch zugleich viele Complimente an Sie auftrug, hörte ich, daß die italienischen Sänger nächstens auch die Vestalin von Spontini in die Scene bringen werden. Wie sehr freue ich mich darauf. Am vorzüglichsten glänzen unter dem hiesigen Gesangshorizont: Lablache, Bassist, Signa: Fodor-Mainvielle Sopran bis ins hohe d und ins tiefe a, David Rubini, Donzelli Tenoristen. – Ich höre, daß diese Oper noch bis Anfang April hier bleiben wird, welche Nachricht, wenn sie Grund hat, mir äußerst lieb ist, ob ich mich gleich, ich gestehe es frey, nach ächtem deutschen Gesang sehr sehne. Es werden zwar mitunter auch deutsche Opern gegeben, doch sind diese blos deszwegen, damit die Italiener nach einer gehabten Ruhe wieder mit desto größerem Effekt auftreten können; denn hier ist in jedem Theater jeden Abend Vorstellung“ . . .[1].

Ganz anders ist die Beschreibung, die 10 Jahre später (26. I. 1834) der Student R. Fuchs von dem Wiener Musikleben entwirft.

„Wenn ich aufrichtig reden soll (und ich weiß, daß Sie dies wünschen), so muß ich in der That gestehen, daß ich mit andern Erwartungen und mit einer bessern Meinung nach Wien kam, als dies leider jetzt der Fall ist. Ich hoffte hier den Wohnplatz des guten Geschmacks zu finden, und siehe da, ein Walzer von Strauß, eine Oper von Bellini geht den Wienern über eine Symphonie von Beethoven und über eine Oper Mozarts. Die Aufführung classischer Werke ist hier äußerst selten, seit ich da bin, ist die Zauberflöte am Kärnthnerthor-Theater zweimal und Fidelio einmal gewesen, sonst kein Gedanke von einem Meisterwerke, dagegen war die Oper Norma von dem unendlich süßen Bellini vielleicht 60–70 mal. Einer teutschen Oper wollte ich es nicht gerathen haben, sich am Kärnthnerthor-Theater sehen zu lassen! Das Repertoir vom Kärnthnerthor-Theater ist sehr kurz zu geben, nämlich heute Norma, morgen eine Operette (d. h. ein altes Lustspiel mit zwei neuen Liedern) und ein Ballet; am nächsten Tage geht es schon wieder von vornen an und bleibt sich ganze Wochen lang gleich. Mehr zeichnet sich das Josephstädter Theater in dieser Hinsicht aus; der Director desselben giebt sich alle Mühe etwas Gutes zu leisten, aber man fürchtet nicht ohne Grund, daß sich das Institut wohl nicht mehr lange halten könne, weil der Besuch nicht sehr stark ist. Gegenwärtig macht auf demselben eine neue Oper von Kreutzer: Das Nachtlager von Granada, großes Glück. Die übrigen Theater sind in musikalischer Hinsicht unbedeutend, je lustiger da der Text eines Liedes ist, je mehr gefällt es. Was nun die Kirchenmusik betrifft, so steht es mit ihr im Ganzen etwas besser als mit der dramatischen. Die Hof-Capelle ist ausgezeichnet; ich habe nie ein besseres Zusammenwirken eines Orchesters gehört als hier; die Reinheit und Präcision, mit der sie Alles vortragen geht ins Erstaunliche. Es ist nur schade, daß die Auswahl der Messen so beschränkt

[1] Die Begegnung mit Beethoven wird von Donat im Anhang mitgeteilt.

ist, indem man außer einer Messe von Haydn selten etwas Anders hört, als eine Composition von Aibler, dem Direktor der Hof-Capelle. Das Charakteristische einer solchen Messe ist, daß die Violinen beständig in Vierundsechzig-Theilen sich um die Singstimmen her bewegen. Die Aufführungen des Vereins in der Augustinerkirche sind gut, aber selten.

Koncerte giebt es hier in großer Menge, aber da sie meistens den Zweck haben, einige Virtuosen glänzen zu lassen, so sind sie für die wahre Kunst auch nicht von sehr großem Belange. Der Hauptglanzpunkt der Wiener Tonkunst sind offenbar die beiden Walzergeiger Strauß und Lanner, sie versteht, fühlt und genießt man. Sie spielen jeden Abend und stets sind ihre Locale zum Erdrücken voll. Wenn man sie aus dem gehörigen Gesichtspunkt betrachtet, so sind sie als Tanzgeiger ausgezeichnet, aber man bezeichnet sie hier nicht selten mit dem Namen Künstler, und das scheint mir etwas übertrieben. Den Beinen die gehörige Aufmunterung zum Tanz zu geben, sind ihre Compositionen vorzüglich, aber diese allen übrigen Producten der Kunst vorzuziehen, wie es hier nicht selten der Fall ist, ist wohl eine ungeheure Überschätzung, die nur mit dem lebenslustigen Charakter der Wiener entschuldigt werden kann. . . . Herr von Seyfried hat die Güte gehabt, mich in seinen Unterricht zu nehmen, und sowohl seine künstlerische hohe Ausbildung wie auch seine persönliche Liebenswürdigkeit haben mir denselben über Alles theuer gemacht. Seit ich hier bin, habe ich meine früher begonnene Messe vollendet, eine neue etwas kürzere dazucomponirt, dann arbeitete ich eine Ouvertüre, eine kleine Cantate, etwa 6 Lieder, ein Terzett und ein Duett aus. Meine zweite Messe wie auch die Cantate wurden auf dem Lande, nicht sehr weit von hier aufgeführt; es war dies in Heiligen-Eich, wo ich durch einen Landsmann den dortigen Pfarrer, einen außerordentlichen Musikliebhaber, kennen gelernt; meine beiden Arbeiten wurden mit vielem Beifalle aufgenommen und erwarben mir die Liebe der ganzen dortigen Geistlichkeit und der sonstigen Honoratioren. Meine Ouvertüre, die ich auf Anrathen des Herrn Capellmeisters Reuling componirt hatte, sollte im Kärnthnerthortheater aufgeführt werden; aber nachdem sie sich des Beifalls des Herrn Reuling und des Herrn von Seyfried erfreut, gefiel sie dem Director des Theaters nicht, weil sie zu wenig italienisch klang. Sie blieb also liegen! . . .

Ihr stets dankbarer Schüler R. Fuchs."

Im Jahre vorher hatte der gleiche R. Fuchs aus München, wohin er sich zuerst nach der Darmstädter Studienzeit gewandt hatte, einen ausführlichen Bericht gesandt, dem wir folgende Einzelheiten entnehmen (27. I. 1831):

„. . . Nächst diesen bin ich bei Herrn Hofschauspieler Hölken und Herrn Hofsänger Löhle am wenigsten mehr fremd. Dem ersteren danke ich den freien Eintritt ins Theater, und durch die Güte des Letzteren erhielt ich bei Herrn Ett Unterricht. Sie können sich leicht denken, wie willkommen mir beides, besonders das Letztere ist. Herr Ett ist ein überaus liebenswürdiger Mann, der mit der tiefsten Gelehrsamkeit die höchste Humanität verbindet. Im Anfang meines Unterrichtes hatte er die Güte, mich mit dem Voglerischen System der Harmonie bekannt zu machen, und man muß sich wirklich wundern, mit welcher Tiefe und Gründlichkeit er dies auffaßte, und mit welcher Deutlichkeit er es darzustellen vermag. Ich bin jetzt damit beschäftigt, einen bezifferten Baß spielen zu lernen, und ich muß offenherzig gestehen, daß mir das Anfangs ein wenig schwer fiel. Was nun Ihre Aufträge betrifft in Bezug auf die Musikalien einiger älterer Meister, so habe ich mich wohl schon danach umgesehen, und kann durch die Güte des Herrn Ett Manches bekommen, was Ihnen wohl von Wichtigkeit wäre. Indesz wäre es mir doch lieb, wenn Sie mir vielleicht einige Stücke namentlich angeben könnten, damit ich Ihnen nicht vielleicht etwas schickte, was Sie schon hätten. So könnte ich z. E. die sieben letzten Worte Christi und mehrere Psalmen von Senfl bekommen, dann mehreres von dem bekannten Orlando di Lasso, von welchem sich die meisten Werke auf der hiesigen Bibliothek befinden. Es wird Ihnen wohl leicht seyn, mir Einiges besonders darüber

anzuführen. – Was hier den Sinn für Musik überhaupt betrifft, so muß ich sagen, daß man überall sehr bemüht ist, diese edle Kunst auszubilden; man findet sehr viele Gesellschaften, die blos diesen Zweck vor Augen haben und wirklich recht bedeutende Leistungen hierin zeigen. Besonders muß ich hier den Liederkranz erwähnen, der aus einem Chor von 80 Männerstimmen besteht, und wovon ich selbst Mitglied bin. Das Theater zählt mehrere bedeutende Individuen, doch läßt die Ausführung des Ganzen noch Manches zu wünschen übrig. Mehr befriedigend sind die Kirchenmusiken, welche besonders an Festtagen mit großer Pracht aufgeführt werden. Vor kurzem wurde auch die große Messe von Chelard aufgeführt, welche jedoch hier nicht den großen Beifall wie in Paris erhielt und mich für meinen Theil durchaus nicht ansprach. Es kam mir das Ganze zu opernmäßig vor, und dann wird das Ohr von so vielen gezwungenen und fremdartigen Harmonien zerrissen, daß sich das Herz unmöglich zur Andacht erheben kann. Weit besser gefiel mir Voglers große Pastoralmesse in E-dur, wo ich nicht nur durch die lieblichsten Melodien, sondern auch durch die reichhaltigsten Harmonien tief ergriffen wurde . . ."

Wörtlich zitieren wir noch einige Stellen aus Briefen des aus Dortmund stammenden Schülers Günther, der zunächst am 24. IX. 1823 von Erlebnissen auf seiner Heimreise nach der Darmstädter Studienzeit, dann am 7. VII. 1824 vom Musikfest in Köln berichtet.

„. . . Ihrem gütigen Empfehlungsschreiben habe ich es wohl zu verdanken, daß ich von Herrn Kapellmeister Andrè recht freundlich aufgenommen wurde. Er war sogar so gütig, mir seine Missa und mehrere seiner Kompositionen zu verehren. Auch sah ich da ein Heiligthum, nämlich, die Partitur von der Zauberflöte, von Mozarts eigener Handschrift. . . . . Nach einem kleinen Abstecher nach Hanau und Wilhelmsbad kehrte ich am Sonnabend nach Frankfurt zurück, und hatte das große Vergnügen, einen Heros der Klavierspieler, nämlich den Herrn Moscheles zu hören. Er ist ein vollendeter Künstler. Nur seine freie Fantasie hat mich nicht so ganz befriedigt. Es waren mehr abgerissene Ideen, ohne rechten Plan und Zusammenhang. Hummel möchte ihm hierin wohl sehr überlegen seyn. Ich überschicke Ihnen die Partitur der Missa von Naumann und meine Variations. Erstes als etwas achtenwerthes, letztes als Zugabe. Nehmen Sie die beyden Stücke als einen Beweis meiner Liebe und Achtung an . . ."

„. . . An Pfingsten habe ich dem großen musikalischen Feste in Cöln mit beigewohnt. Es mochten dort vielleicht an 500 ausübende Mitglieder, Sänger und Sängerinnen mitgerechnet, zugegen seyn. Am ersten Tage wurde das Oratorium ‚die Sündfluth' von Schneider (auch von ihm dirigiert) aufgeführt. Da der Komponist es Ihrem guten Großherzog dediciert hat, so werden Sie das Werk vielleicht schon kennen. Ich will also blos von dem Effekt, den das Werk hier gemacht hat, sprechen. Einem großen Theil der Zuhörer, vielleicht verwöhnt durch Rossini und Consorten, wollte die Komposition des Herrn Schneider nicht behagen; der musikalisch gebildete Theil ließ jedoch dem Komponisten wegen den kräftigen schönen Chören und Fugen Gerechtigkeit wiederfahren, ohne daß doch das Ganze furore gemacht hätte; wie die Italiener sagen. Ich meines Theils glaube, daß das Gedicht dem Komponisten zu wenig Gelegenheit darbot, auch die Cantilena geltend zu machen; so waren der Chöre zu viele und zu wenig Manichfaltigkeit im Ganzen. Den 2ten Tag wurde aufgeführt: Sinfonie von Ries, Zwey Hymnen von Beethoven und ein Psalm von Feska. Der Effect, den man von einem Personal von 500 Musikern hätte erwarten sollen, war jedoch eben so gewaltig nicht. Ob das Local, welches zwar sehr groß, aber eben für den Schall nicht sehr vorteilhaft war, daran Schuld seyn mochte, weiß ich nicht. Vielleicht waren unter den 500 auch viele praesentabili aber nicht executabili! – So viel weiß ich wohl, daß ich lieber das Darmstädter oder Frankfurter Orchester höre . . ."

Sehr inhaltreich sind die zahlreichen Briefe von Adolph Friedrich Hesse (1809–63), der am 4. II. 1829 von Darmstadt schied. Am 18. III. schreibt er aus Kassel:

„. . . Ich kam am 6ten Nachmittags in Kassel an, und traf es diesmal sehr glücklich. Ich besuchte den herrlichen Spohr alle Tage, und hörte bei ihm Quartett, wahrlich der höchste musikalische Genuß. Er war jedesmal sehr freundlich, der Wind hatte sich bei ihm ins gute Wetter gedreht. Donnerstag d. 12. März fand das letzte Winter-Abonnementkonzert unter Spohrs kräftiger Leitung statt. Die Piecen waren folgende: 1 Ouvertüre Es-dur aus König Stephan von Beethoven, 2. Quintett (G-dur) komponiert und gespielt von Spohr – Ein wahrer Göttergenuß. Das Wort Schwierigkeiten kennt dieser Mann blos dem Namen nach. Die schwersten Passagen, wobei ein Anderer Kopf und Füße bewegen würde, schüttelt dieser Künstler gleichsam aus dem Ärmel, welches bei seiner riesenhaften Größe und Korpulenz doppelt zu bewundern ist. Und mit welchem Ausdruck und Gefühl spielte er dieses wahrhaft himmlische Quintett. In seinem piano und mezza voce glaubte man bald eine Flöte, bald eine Clarinette zu hören. Wo giebt es wohl noch einen solchen Künstler, der sowohl als Kapellmeister, sowie auch als Komponist und Violinspieler gleich groß ist? 3. Duett (e-moll) aus Medea von Cherubini; gesungen von Dem. Schweitzer und Herrn Wild. 4. Variationen für Cello (a-moll) über wallachische Lieder von B. Romberg spielte Hr. Hasemann meisterhaft. 5. Aria (F-dur) aus Figaro von Mozart mit Begleitung des Bassetthornes sang Dem. Steinefetter ganz vorzüglich. 6. Sinfonie Nr. 5 (c-moll) von Beethoven, diese erhabene Tondichtung wurde mit Kraft und Präzision ausgeführt. Ich war an diesem Abend ganz seelig.

Freitag d. 13ten Nachmittags mußte ich auf Spohrs Verlangen ihm und mehreren in der Martini-Kirche mehreres spielen. Die Kirche ist schön und groß. Die Orgel macht einen brillanten Effekt. Sie hat 3 Klaviere, welche sich alle koppeln lassen, 56 Stimmen, ein Pedal-Principal und Posaune 32 Fuß. Wenn man Orgelsachen auf einer Darmstädter Orgel gehört hat, und hört sie hier wieder, man erkennt sie nicht mehr.

Sonntag d. 15ten war ich im Theater, wo Figaros Hochzeit von Mozart gegeben wurde, die Vorstellung war brillant. . . . . Dienstag den 17ten gab ich in hiesiger Martinikirche ein Orgelkonzert, die Erlaubnisz dazu mußte ich mir im geheimen Kabinette des Kurfürsten selbst holen. Die Kirche war voll Menschen (gewiß an die 3000). Die Orgel machte tüchtigen Effekt (namentlich die beiden Großväter Principal und Posaune 32 F.) besonders brillant war die Schlußfuge aus dem Spohrischen Oratorium, wozu mir als Einleitung Spohr ein ganz kostbares Präludium komponiert hatte. Die Einnahmen waren gut . . .“

Am 3. VII. 1829 berichtet Hesse über seinen Berliner Aufenthalt von Breslau aus:

„. . . Berlin, wo ich den letzten Monat meiner Kunstreise zubrachte. Hier hatte ich so manchen Genuß, ich machte die Bekanntschaften der Herren: Zelter, Marx, Bach, Bernh. Klein, Berger, Spontini etc., denen ich sämmtlich auf der Orgel vorspielte, hörte mehrere große Opern und Paganini mehreremal. (Fortsetzung Paganini betreffend bei Donat) . . . Paganini wird jeden Tag in Breslau erwartet. Nachdem ich nun die herrliche Residenz Preußens von außen und innen kennen gelernt hatte, reiste ich mit der Schnellpost ab, und war in 37 Stunden in Breslau. – Ich gab bald darauf ein Orgelkonzert (die Erlaubnisz dazu hatte ich beim Könige nachgesucht) Kantor Pahsner v. St. Elisabeth führte mehrere Gesangstücke auf. Ich spielte Sachen von Bach, Spohr und mir. Bichler trug Orgelkompositionen von seiner Composition vor und zuletzt mit mir eine 4händige Fantasie und Fuge meiner Arbeit. Die Kirche war voll, auch freute ich mich sehr über die so lang entbehrte kostbare Wirkung einer Breslauer Orgel. Meine Symphonie wurde neulich im Thea-

ter 2 mal aufgeführt und machte Glück. Auch am vorigen Sonntage, als am Johannisfeste machten wir eine neue Kantate von mir bei St. Elisabeth mit großem Orchester, und wird übermorgen bei St. Magdalena wiederholt. Mein Choral: Wer nur den lieben Gott läßt walten, so wie auch meine Studien sind bereits erschienen, und meine Symphonie ist bereits in Arbeit. Ich habe sie an Förster ziemlich vorteilhaft verkauft. Concerte sind seit meiner Ankunft schon viele gewesen, unter andern vorgestern die Aufführung des Oratoriums: das befreite Jerusalem von Stadler (mit 400 Musikern) . . ."

Hesse aus Breslau 9. II. 1830.

„. . . Vorige Woche habe ich mir einen neuen Flügel gekauft, derselbe geht vom Contra C 16 F. an bis ins hohe a, hat mithin fast 7 Octaven; er hat einen kostbaren Ton und kostet gegen 200 Rthl." . . . .

Der Skandal, den Paganini anläßlich eines Konzertes in Breslau erregte, ist ebenfalls von Hesse ausführlich mitgeteilt und bei Donat abgedruckt. Nicht weniger interessant aber ist eine weitere Nachricht über Paganini und ein Vergleich mit seinem Nachahmer, dem Konzertmeister Karl Wilhelm Ferdinand Guhr (1787–1848) in Frankfurt, den der mit Rinck befreundete Maler L. Becker am 14. I. 1830 berichtet.

„. . . In seinem (Guhr) am 1. Feiertag gegebenen Concert war Paganini, den er nachahmte, gegenwärtig, der nach einigen: lebhaft aus seiner Loge heraus applaudierte, nach anderen: aber, als seine Manier nachgeäfft wurde, sich stille in den Hintergrund seiner Loge zurückzog; von Manchen wurde seine, des Guhrs, Auf- und Ausführung mit Beifall aufgenommen, von Andern laut betadelt. So ist das Urtheil derjenigen, die . . . . der Vorstellung beiwohnten und solches Urtheil gaben, ehe sie die Oberpostamtszeitung lasen, worin die Recension über das Concert steht. Denn nach diesem gedruckten Urtheil richtet sich jedermann mit dem seinen, und wartet daher, bis solches kommt. – In dieser Recension scheint mir Guhr, soviel ich mich erinnere, nicht so gelobt, wie er es wohl mag gewünscht und gehofft haben.

Verflossenen Freitag, d. 8ten dieses, kündigte der Zettel unter andern auch an: Großes Violinconcert, componiert und vorgetragen von Herrn Guhr pp. gegeben im Museum, im rothen Hause auf der Zeil. Ehe er anfing, ließ er sich von seinen Nachbarn, das ganze Orchester war gegenwärtig, einen Bogen nach dem andern reichen, bis ihm einer recht zu sein schien. Nun fing er an; ganz die Stellung des Paganini, das schnelle Anziehen des Ellenbogens an die rechte Seite, das Auftreten mit dem Fuße, wenn das Orchester einfallen soll, alles wie der Paganini, nur nicht sein Spiel. Das Schmelzende, Ergreifende, Begeisternde und Tiefe des Spieles, was dieser hat, ist bei diesem Getänzel, ungeheure Bravour, man kann nicht klug werden, was er will, er schien sich manchmal in ein paar Passagen und Sprüngen zu gefallen und wiederholte sie daher so oft, daß man ganz irr wurde, oder er laborirte sich darin so fest, daß er um sich zu helfen die Geige zwischen die Beine nahm und that, als stimmte er sie, das hat doppelten Nutzen, denn es that Ähnliches auch Paganini. So drehte er auch, wenn er ein Takt Pause hatte, schnell am Wirbel, damit man sehe, wie fest er im Einfallen sey und alles auswendig wisse (er spielte ohne Noten). Hatte er einen recht künstlichen Triller und Lauf durchgearbeitet, so klimperte er hinten noch einen haarigen Schwanz daran, und glaubte Paganini dadurch immer näher zu kommen. Kurz nach meiner Meinung scheint mir Guhr mit seiner erschrecklichen Anmaßung nicht der Mann zu seyn, der des tieffühlenden Paganinis Spiel, worin ein so reines kindliches Gemüth sich zeigt, nachzuahmen im Stande wäre. Mag ich zu kurz und wohl auch zu anmaßend geurtheilt haben – aber ich fühlte so, als ich Paganini bey derselben Gelegenheit am selben Orte vor ungefähr 4 Wochen spielen hörte, und ich beides verglich.

Paganini ging während Guhrs Spiel langsam zwischen den Zuhörern herum und sagte, als er den Spieler mit hohlem Rücken und zurückgeworfenem Haupte for-

tissimo den Bogen springen lassend dastehen sah: ‚er at die Courage d'un lion' und lächelte dazu, an einem anderen Orte hörte man ihn sagen: ‚Wie kann man das in 4 Wochen lernen, wozu ich 30 Jahre brauchte?' . . ."

Wir hoffen, in den angeführten Auszügen gezeigt zu haben, daß diese Briefsammlung reich an wertvollen Zeitberichten und Mitteilungen ist. Um sie für die Forschung zugänglich zu machen, verzettelten wir alle Briefe nach den Grundsätzen des Internationalen Musiker-Brief-Archivs in Berlin-Charlottenburg, gingen aber über die dort angegebenen Anregungen noch darin hinaus, daß wir auf jedem Zettel in Stichworten das Wichtigste aus dem Inhalt des Briefes mitteilten. Im Rahmen dieses Aufsatzes würde es zu weit führen, alle Briefschreiber zu benennen, denn vielfach handelt es sich um Anfragen junger Leute oder deren Väter, ob Rinck sie als Schüler anzunehmen gedenke, oder um Korrespondenz wegen Beurteilung von Orgeln, von Kompositionen oder um Einladungen an Rinck, sich als Orgelspieler hören zu lassen oder Gelegenheitskompositionen für kirchliche Feste zu liefern. Auch die Briefe von bekannten Komponisten und Künstlern betreffen oft nur einmalige Begebenheiten. Hierhin gehören Briefe von Cherubini, E. Chladny, Ludw. Erk, E. Fétis, Ferd. Hiller, Joh. Nep. Hummel, Ad. Bernh. Marx, Gg. Nägeli, Friedr. Rochlitz, Andr. Romberg, Ign. von Seyfried, Thibaut – Heidelberg, Gottfr. Weber, Friedr. Wieck, C. Fr. Zelter und C. Heinr. Zoellner.

Wichtiger erscheint uns die Korrespondenz mit den Verlagen, von denen einige nur einmalige Anfragen an Rinck richten oder auf Fragen seinerseits antworten, andere aber durch Jahre mit ihm verbunden bleiben. So liegen viele Briefe von Julius Andrè 1819–28 (8) vor, besonders wichtige von Baedecker Essen 1829–33 (13), die zusammen mit den überaus inhaltsreichen des Konsistorialrats Natorp – Münster i. W. 1817–30 (24) ein genaues Bild der verantwortlichen Arbeit an der damaligen kritischen Redaktion des evang. Kirchengesangs geben. In die Sorgen kleinerer Verlage erhalten wir Einblick durch die 6 Briefe von J. Dalp – Bern, die 3 von H. Probst – Leipzig und die 7 des Herausgebers der Zeitschrift „Euterpe", J. G. Hientsch – Breslau. Umfangreich ist demgegenüber der Briefwechsel mit den Hauptverlegern der Werke Rincks, Tob. Haslinger – Wien, B. Schott's Söhne Mainz (18), Simrock – Bonn (7), von denen auch Abrechnungen und Honorarverhandlungen vorliegen. Leider ist in dem Briefwechsel mit Schott nicht der Auftrag erwähnt, der Rinck dazu veranlaßte, den ersten Klavierauszug von Beethovens Missa solemnis zu setzen. (Beethoven. Missa solemnis op. 123. Moguntiae 1827 B. Schott's Söhne, Partitur, Druck-Nr. 2346, – arrangèe pour le piano par Ch. G. Rinck. Druck-Nr. 2582. quer-fol. 98 S.)

Ganz besonders ertragreich für die Musikgeschichte einzelner Städte und Städtchen scheinen uns aber die vielen Briefe von Freunden und Schülern zu sein, die oft durch viele Jahre hindurch von ihrem Leben erzählen, wobei es menschlich interessant ist, daß die Freundschaften mit Gleichaltrigen meistens

bis zum Tode anhalten, während die anfangs ganz besonders anhänglichen Schüler oft nach wenigen Jahren zu schreiben aufhören. Die Hervorhebung der folgenden Musiker ist willkürlich, die Absicht ist, auf inhaltreiche Briefe aufmerksam zu machen. (Die Jahreszahlen umreißen die Dauer der Korrespondenz, die eingeklammerten Zahlen geben die Briefzahl an.)

Berg, E., Marburg – Straßburg i. Els.; 1824–32 (7): Schüler und Freund, der Nachrichten über das Straßburger Musikleben mitteilt.

Breitung, C., Organist in Sangershausen; 1834 (2): Über eigene Kompositionen.

Buschmann, J. D. und Buschmann (Sohn), Eduard, Hamburg; 1826–27 (2): Erfinder des Instruments „Terpodion", das der Sohn auf Konzertreisen propagieren soll.

Butzert, Andreas, Organist in Meiningen; 1829–30 (3): Berufsfragen.

Ehrlich, Christian Friedr. (1807–87) Weimar – Magdeburg; 1827–34 (4): Reise- und Tätigkeitsberichte.

Felsberg, J. Stadtkantor in Gotha; 1830–34 (3): Schilderung seiner Tätigkeit und des Musiklebens in Gotha.

Fischer, Michael Gotthard, (1773–1829) Erfurt; 1821–26 (4): Altersbriefe des Freundes von Rinck mit vielen persönlichen und das Musikleben betreffenden Nachrichten.

Fischer, Sohn des Vorigen, Regierungsrat und Organist, Erfurt-Weissensee; 1822–34 (8): Schüler von R., berichtet über die Krankheit seines Vaters, über sein eigenes Schaffen und erbittet R.s Rat zur Nutzbarmachung des Nachlasses seines Vaters. Viele Einzelnachrichten über Musiker, u. a. über Kantor Joh. Rud. Berls – Nöda bei Erfurt und Dr. F. Stoepel.

Frey, Emanuel Rudolf, Dr. jur., Advokat, Heidelberg, Bern; 1818–31 (10): Orgelschüler von R., berichtet über Reisen, Konzerte, Orgeln und Musikleben in der Schweiz und besonders in Bern. Nachrichten über J. Mendel – Bern.

Gerber, Ernst Ludwig – Sondershausen; 1815–19 (7).

Gräfe, Heinrich, Rektor der Stadtschule in Jena; 1827–30 (7): Gräfe ist Herausgeber des „Archiv für das praktische Volksschulwesen", hat R. als Mitarbeiter gewonnen. Korrespondenz über R.'s Beiträge zur Zeitschrift.

Günther, Dortmund; 1823–33 (5).

Güntersberg, Carl, Organist in Eisleben; 1817–30 (9): Reichhaltige Nachrichten über eigene Tätigkeit, Musikleben in Eisleben, Konzerte und Zeitgenossen.

Hahn, Theodor, (1809–64) Berlin; 1828 (2): Schüler von R.

Hempenius, S. A., Organist in Nykerk und Zwolle; 1820–32 (8 Briefe in holländischer Sprache): Holländisches Musikleben, Orgelkompositionen.

Henkel, M. (Vater) und Henkel, A. (Sohn), Fulda; 1820–34 (3): Der Vater mit R. befreundet, der Sohn, zeitweise Schüler von R., wird von diesem als Organist so hoch geschätzt, daß R. ihn als Nachfolger von J. Philips als Organist in Antwerpen vorschlägt.

Hesse, Adolph Friedrich (1809–63) Kassel, Bernburg, Breslau; 1829–32 (11): Erlebnisschilderungen und Mitteilungen aus dem Beruf.

Huesmann, Ludwig, Domorganist in Osnabrück; 1831–33 (2).

Jucker, Benedict, Basel; 1833–34 (5): Schüler von R., Bewerbungen in Basel, eigene Kompositions- und Konzerttätigkeit, Musikzustände in Basel.

Katterfeld, Julius H., Organist an St. Jacobi in Hamburg; 1832–34 (7): Sein Sohn Julius ist Schüler von R. Einige Nachrichten über Orgeln und Organisten in Hamburg.

Kissner, Johannes, Meiningen; 1827–31 (4): Inhaltreiche Briefe über Musikleben in Meiningen, Konzertmeister Nohr, Umbreit, Vierling, Kapellmeister Grund, 3 Töchter von Kissner sind Solosängerinnen.

Kittel, Joh. Christian (1732–1809); 1786–89 (2) und Abschrift der Biographie aus der Zeitschrift „Hesperus" 1832.

Knorr, Baurat in Breslau; 1828 (1): Empfiehlt A. F. Hesse als Schüler bei R., charakterisiert ihn eingehend; Einzelheiten über Orgelbau und Pfeifenmensuren.

Köhler, Kontrabassist, Karlsruhe; 1827 (2): Bittet um Förderung seines Bruders, der Organist ist, besitzt Werke von J. S. Bach, Friedemann Bach, Kittel, Krebs.

Kühmstedt, Friedrich (1809–58) Weimar; 1830–34 (5): War 3 Jahre Schüler von R. Bemüht sich um Organistenposten, kann seine Oper nicht anbringen. Tätigkeitsberichte, Kompositionen; Urteil von Spohr über K.

Legert, Moritz, Bremen; 1826–27 (2): Schüler von R. Erlebnisse in Bremen, Detmold und Paderborn; Eigene Kompositionen.

Mainzer, Joseph (1807–51) Abbé, Trier; 1829–32 (27): Wohl der begabteste Schüler von R. Briefe über Reise nach Rom, Musikerportraits, lernte bei R. Stadler und Seyfried kennen, ungünstiges Urteil über Huesmann, Musikleben in Trier, Aufführungen alter Kirchenmusik und von Werken R.s, Rincks Reise nach Trier Sommer 1830. Einzelheiten über Werke von M. und R. Die bedeutsame Tätigkeit Mainzers in Trier, die auch durch die Verleihung der goldenen Künstlermedaille durch den König 1830 ihre Anerkennung fand, endete dadurch, daß M. in verschiedenen Veröffentlichungen mit der polnischen Revolution sympathisierte, und von der preußischen Regierung verfolgt wurde. 1833 beginnt seine Tätigkeit in Brüssel, 1838 in Manchester. Auszüge aus diesen Briefen wären für die Musikgeschichte der Stadt Trier von großem Interesse, würden aber den Rahmen dieses Aufsatzes weit überschreiten.

Mendel, J., Paris; 1830 (4): Schüler von R., anschließend in Paris am Kirchenmusikinstitut tätig, berichtet eingehend über seine dortigen Erlebnisse, hat aber durch die Revolution das Zutrauen zur Weiterarbeit in Paris verloren, und nimmt die ihm in Bern angebotene Stelle an.

Nägeli, Hans Georg, Zürich; 1820–26 (6): Besuchte R. 1820 in Darmstadt, berichtet über seine Vorlesungen in Karlsruhe, Stuttgart und Tübingen und über Angelegenheiten seines Verlags.

Natorp, Bernh. Chr. Ludwig, (1774–1846) Oberkonsistorialrat, Münster i. W.; 1817 bis 30 (24): Ausführliche Briefe meist hymnologischen Inhalts, Erörterung vieler musikalischer und persönlicher Fragen.

Nohr, Friedrich, Konzertmeister in Meiningen; 1823–34 (2): schreibt über eigene Kompositionen, über Gothaer und Meininger Musiker, erbittet R.s Vermittlung bei Verlagen und am Darmstädter Hofe.

Overstolz, Regierungssekretär, Münster i. W.; 1823 (5): Meldet seine Tochter Minna als Schülerin bei R. an, von der auch in vielen Briefen der nächsten Jahre die Rede ist. Natorp hat die Beziehung hergestellt.

Philips, J., Organist an der Kathedrale in Antwerpen; 1819–21 (4): Begabter Schüler von R., berichtet Mannigfaltiges über das Antwerpener Musikleben, wird später wegen Trunksucht entlassen (vgl. A. Henkel 1834).

Proche, Fr., Musiklehrer in Oels/Schlesien; 1830–32 (2): Bewirbt sich um Organistenposten in Antwerpen, will sich bei Hesse – Breslau und bei R. kompositorisch weiterbilden.

Rau, Ludwig, Pfarrer in Busenborn, Sohn eines Kantors in Butzbach; 1832 (3): Fördert den Bau einer Orgel durch Herausgabe eines Werkchens, für das er einen Beitrag von R. erbittet.

Reuling, Wilhelm, Wien; 1824–25 (2): Briefe über Wiener Musikleben.

Rink, Johann Ludwig, Kantor in Unterpörlitz, R.s Vetter, 1813–34 (24): Familienbriefe voll inniger Zuneigung und Verehrung. Einblick in Not, Krankheit, engste Lebensverhältnisse, aber unerschütterliches Gottvertrauen. Nachrichten über Freunde und Kompositionen.

Ritter, August (1811–85), Erfurt; 1833–34 (5): Schüler von Fischer. Erbittet Beurteilung von Kompositionen, erhält ein Gutachten von R., berichtet über Gesangsfest in Jena mit C. Loewes „Eherne Schlange".

Rittershauß, Pfarrer, Hamberge bei Lübeck; 1834 (1): Ausführliche Selbstbiographie eines Jugendfreundes von R., der, angeregt durch R.s Selbstbiographie

in der Eutonia, Breslau 1833, über seinen interessanten Lebensweg berichtet, dessen Hauptstationen das Gymnasium in Schleusingen, Theologiestudium in Jena, Vikariat in Martinrode und Neusis, Privatschule und Leihbibliothek in Ilmenau, Hauslehrer in Schönweide, 5 Jahre in Burg auf der damals dänischen Insel Fehmarn, Collaborator an der Lateinschule in Eutin, seit 1820 Prediger in Hamberge, sind.

Rochlitz, Friedrich (1769–1842), Leipzig 1827 (1): Dank für übersandte Werke, Schilderung seiner Alterstätigkeit.

Sattelmacher Eduard, München; 1827 (1): Schüler von R., studiert jetzt in München, genaue Charakteristik von Dr. Stöpel, der ein Lehrinstitut leitet, ausführlicher Bericht über Oper, Kirchenmusik und Konzert in München.

Schmidt, G., Schulvicar in Wiesenbach und Kleingladenbach; 1832 (1): Verfasser eines Choralbuchs in Ziffern für Schullehrer ohne Notenkenntnis.

Schmitt, Aloys, Frankfurt; 1822–34 (6): Bittet um Vermittlung für ein Konzert in Darmstadt, für einen Operntext von Holtei. Schreibt über seine Oper „Valerio", über Berufsschwierigkeiten und Anfeindungen in Frankfurt, über das neue englische Gesetz betr. Eigentumsrecht der Verleger und über eigene Klavierwerke.

Schmitt, W. Paris; 1830 (1): Wirkt in Konzerten in Paris mit, beschreibt die Concerts du Conservatoire, Aufführungen der Symphonien Beethovens, Oratorienkonzerte unter Choron, rügt die zu schnellen Tempi.

Dr. Stoepel, Franz, Frankfurt, Stuttgart; 1826–29 (2): Kurze Schreiben dieser eigentümlichen, von mehreren Briefschreibern abfällig beurteilten Persönlichkeit.

Stolze, Heinr. Wilh. (1791–1868) Erfurt, Celle; 1831–34 (9): Schüler von R., Reisebericht, Besuch bei Goethe, Mitwirkung beim Musikfest in Erfurt, arbeitet auf Spohrs Rat seine Oper „Claudine von Villabella" um, hat eine Biographie von Kittel geschrieben, Tätigkeit in Celle, Kompositionen, weitere Reisen.

Thibaut, Anton Friedr. Justus, (1774–1840) Heidelberg; 1825–32 (11): Meist kurze freundschaftliche Briefe, Austausch von Werken, Urteil über Bachs Matthäus-Passion.

Umbreit, Karl Gottlieb (1763–1829) Sonneborn bei Gotha, Rehnstädt bei Arnstadt; 1820–27 (7): Freundschaftsbriefe, Reisen von U. nach Darmstadt und Heidelberg, Nachrichten über befreundete Musiker, Selbstbiographie und Werkeverzeichnis 1826, Austausch und Besprechung von Kompositionen und Druckwerken.

Umbreit, F. N. C. (Sohn), Professor in Heidelberg; 1826–31 (4): um die Veröffentlichung des Nachlasses seines Vaters. R. hat eine Lebensbeschreibung von Umbreit geschrieben.

Vermeulen, A. C. G., Rotterdam; 1830–33 (5): Mitarbeit R.s an den Veröffentlichungen des 1829 gegründeten „Vereins zur Beförderung der Tonkunst", R. wird zum Ehrenmitglied ernannt 1830.

Vierling, Georg, Berlin; 1840 (1): Schüler von R. Aufführung einer Ouvertüre von V., Bewerbung um die Stadtkantorstelle in Ansbach.

Vierling, Jakob (1796–1867) Organist in Frankenthal; 1823–32 (2): Bitte um Teilnahme R.s bei der Einweihung der neuen von Gebr. Overmann – Heidelberg gebauten Orgel, für deren Disposition R. Ratschläge gegeben hat. Bitte um empfehlendes Gutachten für Bewerbung in Kaiserslautern.

Vogel, Fr. Wilh. Ferdin., Orgelvirtuose, Frankfurt a. M.; 1833 (2): Konzertierte in Frankfurt, bittet um Hilfe für Vorbereitung eines Konzertes in Darmstadt, sendet Kompositionen und erbittet Zeugnis zur Bewerbung in Zittau.

Wagner, Carl, Kapellmeister, Darmstadt 1805 (1): Nachricht vom Tod des Kantors Langheinz, Aufforderung an R., sich um die Stelle zu bewerben.

Weber, C. F., Chef de Musique in Brügge. Düsseldorf, 1829 (1): Besuchte R., Hummel und Töpfer in Weimar, Spohr in Kassel, legt eine Biographie des Schloß- und Domorganisten Christian Wilhelm Scherzer (1740–1829) bei.

Weber, Gottfried, Darmstadt, ohne Datum (3): Kurze Freundschaftsbriefe, deren einer R. auffordert, einen Bewerber für eine Musikdirektorstelle in der Schweiz nahmhaft zu machen, wodurch anscheinend Mendel nach Bern kommt.

Weiss, Organist zu St. Johannis in Göttingen 1833 (1): Sendet Kompositionen.

Wieck, Friedr. (1785–1871); 1832 (1): Betr. Konzerte von Clara in Mainz, Frankfurt und Darmstadt.

Zelter, Karl Friedr. (1758–1832) Berlin; 1822–27 (2): Betr. Felix Mendelssohn und einen Schüler, den R. an Z. empfohlen hat.

Zieger, J. G., Organist in Delitzsch und Hamburg; 1823–29 (3): Erbittet Empfehlung durch R., schildert seine Tätigkeit in Delitzsch und das Musikleben in Hamburg von 1829 ausführlich.

Ziller, Wilh., Eisenach; 1830–32 (2): Schüler von R. Fühlt sich in Eisenach nicht wohl, möchte nach Trier zu Mainzer. Ist besonders für Musiktheorie interessiert.

Zoellner, Carl Heinrich (1792–1836): Autobiographie, ohne Datum.

Zu Kants Musikästhetik

von

CARL DAHLHAUS

Das Interesse an philosophisch-spekulativer Musikästhetik ist durch den Vorzug, den man historischen und psychologischen Gegenständen und Problemen zu geben sich gewöhnt hat, so geschwächt, daß die Aufforderung an Kenner und Liebhaber der Musik, sich um das Verständnis von Kants Kategorien, Prinzipien und Thesen zu bemühen, ausführlicher Rechtfertigung zu bedürfen scheint. Man wird nicht mit Kant über die Geltung einzelner musikästhetischer Theoreme streiten wollen oder in der „Kritik der Urteilskraft" und der „Anthropologie" Aufschlüsse über die geläufige Musikanschauung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts suchen – das eine wäre anachronistisch, das andere umständlich[1]. Indessen sollte das Verhältnis von Musik und Philosophie während einer Periode bedeutender Produktivität in beiden Disziplinen die Aufmerksamkeit der Historiker finden, denn der Ausdruck dieses Verhältnisses, die Musikästhetik, darf als eine philosophisch begründete musikgeschichtliche Erscheinung verstanden werden. Aus der Problemlage der Philosophie geht die Musikästhetik als eine Musikanschauung hervor, die die Stellung der Musik im System der Kultur neu bestimmt, als ein Musikdenken, das von der Philosophie nicht nur Begriffe leiht, sondern selbst Philosophie ist. Der geschichtliche Sachverhalt, daß eine entwickelte philosophische Bildung mit besonderer künstlerischer Produktivität zusammentraf, ist die Voraussetzung der Ästhetik als einer philosophischen Disziplin, besser: als eines philosophischen Problems, denn die Ästhetik mußte, um philosophische Disziplin werden zu können, mit der zentralen philosophischen Problematik wesentlich zusammenhängen[2]. Kants Mu-

---

[1] Man wendet sich lieber an die Kenner und Liebhaber der Zeit, zu denen KANT kaum zu zählen ist, obwohl HERMANN GÜTTLER zeigte, daß Kants musikalische Erfahrungen reicher waren, als man allgemein annahm (*Königsbergs Musikkultur im 18. Jahrhundert*, Königsberg 1925, passim; *Kant und sein musikalischer Umkreis*, Wiener Kongreßbericht zur Beethoven-Zentenarfeier 1927, S. 217 ff.).

[2] HELMUT KUHN, *Die Vollendung der klassischen Ästhetik durch Hegel*, in *Die Kulturfunktion der Kunst*, Bd. I, Berlin 1931, S. 19.

sikästhetik ist demnach aus dem Zusammenhang seines kritischen Systems zu verstehen[1].

Kants ästhetisches Denken setzt ein in seiner Einseitigkeit für ihn offenbar unbefriedigendes erkenntnistheoretisches Resultat der „Kritik der reinen Vernunft" voraus: die unvermittelte Trennung der Form der Erfahrung (der Kategorien des Verstandes und der „reinen Anschauungsformen" Raum und Zeit) von dem Stoff der Erfahrung (den unbestimmten, amorphen Empfindungen der Sinne). Der einzelne Gegenstand in seiner Besonderheit, also der Gegenstand der Ästhetik, hat als Einheit für die Anschauung vor allen Begriffen keine Stelle im System. In der dritten „Kritik" führt Kant die Urteilskraft als das zwischen Empfindung und Verstand vermittelnde Erkenntnisvermögen ein. Sie vermag das Besondere als unter einem Allgemeinen stehend aufzufassen, ohne das Besondere als solches auszulöschen. Als ästhetische Urteilskraft ist sie reflektierend (nicht bestimmend), da sie zu einem gegebenen Besonderen das Allgemeine finden soll, nicht das Besondere unter ein gegebenes Allgemeines subsu-

---

[1] Diesem Aspekt wird die musikwissenschaftliche Literatur über KANTS Musikästhetik nicht ganz gerecht. FRANZ MARSCHNER, *Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart,* Kant-Studien VI, Berlin 1901, S. 19 ff. und 206 ff.) bezeichnet KANT zunächst als „Begründer der modernen Formalästhetik" (ähnlich A. MAECKLENBURG, *Die Musikanschauung Kants,* Die Musik, Jg. 14, Bd. 53, S. 207 ff.); später nennt er ihn als „Vertreter der Inhaltsästhetik"; beide Richtungen erscheinen ihm bei KANT als „durch eine gähnende Kluft geschieden" (S. 206). – Auch PAUL MOOS (*Die Philosophie der Musik,* Berlin und Leipzig 1922, erste Auflage als *Moderne Musikästhetik in Deutschland,* 1902) und WERNER HILBERT (*Die Musikästhetik der Frühromantik,* Remscheid 1911, S. 10 ff.) finden bei KANT nur „Richtungen": „Sofern Kant durch die Musik ästhetische Ideen übermitteln läßt, ist er Idealist; sofern er das künstlerische Urteil zurückführt auf die mathematisch-bestimmte, von aller Gefühlswirkung losgelöste Form, ist er Formalist . . ." (MOOS, S. 18). – HERMANN KRETZSCHMAR (*Kants Musikauffassung,* JbP 1904, S. 45 ff. und *Gesammelte Aufsätze* II, S. 242 ff.) polemisiert gegen KANTS „musikfremden Formalismus" und spielt gegen die philosophische „Musikästhetik" eine an der Affektenlehre orientierte „Musikerästhetik" aus. KARL NEF (*Kant und die Musik,* Die Grenzboten, Jg. 64, 1905, drittes Vierteljahr, S. 32 ff.) referiert KRETZSCHMARS Ausführungen, schränkt aber mit dem Hinweis auf § 53 der *Kritik der Urteilskraft* KRETZSCHMARS Urteil ein, KANT habe der Affektenlehre Wert und Bedeutung abgesprochen. – Entschieden wendet sich KATHI MEYER gegen KRETZSCHMAR (*Kants Stellung zur Musikästhetik,* ZfMw III, S. 470 ff.). Sie bezieht KANTS Musikästhetik auf die philosophischen Grundlagen der *Kritik der Urteilskraft,* vermag allerdings den zentralen Begriff der „ästhetischen Idee" nicht zu erklären. – ARNOLD SCHERING (*Zur Musikästhetik Kants,* ZIMG XI, S. 169 ff.) vergleicht KANTS Ausführungen mit der Musikanschauung und musikalischen Praxis der Zeitgenossen, ohne philosophische Probleme zu berücksichtigen. – CARL KLINKHAMMER (*Kants Stellung zur Musik und ihre Würdigung durch Spätere,* Diss. Bonn 1926, Teildruck) betont KANTS „musikästhetischen Idealismus", ohne ihn genau und umfassend zu bestimmen. – GUSTAV WIENINGER (*Immanuel Kants Musikästhetik,* Diss. München 1929) differenziert die Unterschiede der „Richtungen" und sucht bei KANT nach Übergängen, unterstellt aber KANT Widersprüche, die auf den Interpreten zurückfallen.

miert (Einl. S. XXVI[1]). Kant unterscheidet das ästhetische Urteil im weiteren Sinne, „worunter man dasjenige versteht, dessen Bestimmungsgrund nicht anders als subjektiv sein kann" (§ 1), vom Geschmacksurteil, das das Schöne zum Gegenstand hat, und vom Kunsturteil, das sich über das Geschmacksurteil hinaus auf den „Culturwert" der Kunstwerke richtet.

Das Geschmacksurteil ist (nach seiner Quantität) „begriffslos und subjektiv allgemein" (§§ 6–8), (nach seiner Relation) bezogen auf eine „Zweckmäßigkeit ohne Zweck" (§ 11), (nach seiner Qualität) ein „Wohlgefallen ohne Interesse" (§ 2), (nach seiner Modalität) „subjektiv notwendig" (§ 18). Diese Bestimmungen haben die Form von Paradoxen, die Kant durch „Ideen" auflöst; „Ideen" sind für ihn „subjektiv notwendige" Annahmen, „regulative Prinzipien", die eine an sich unendliche Reihe von Vorstellungen zum Abschluß oder eine unendliche Vielfalt von Momenten zur Einheit bringen.

Kant fragt also 1. nach der Möglichkeit der Geltung eines Geschmacksurteils, 2. nach der Weise, wie der ästhetische Gegenstand im Urteil erscheint, 3. nach unserem Verhalten zum ästhetischen Gegenstand.

1. Die Bestimmung des Geschmacksurteils als „begriffslos und subjektiv allgemein" (d. h. für alle Subjekte gültig) verweist auf die „Idee eines Gemeinsinns" (§ 20)[2]. Der Gemeinsinn ist nicht historisch oder psychologisch verstanden – etwa als Zeitgeist, der das ästhetische Urteil bedingt – sondern als „Vernunftforderung" (§ 22); er gründet sich nicht auf eine äußere Menge übereinstimmender Urteile, sondern auf etwas „ideal Allgemeines"[3]. Die allgemeine Mitteilbarkeit und Geltung eines ästhetischen Urteils beruht weder auf Gesetzen des Verstandes noch auf empirischen Gegebenheiten; das ästhetische Urteil gilt vielmehr „exemplarisch" – „wie ein Beispiel einer allgemeinen Regel, die man nicht angeben kann" (§ 18).

[1] Die Angaben von Paragraphen und Seitenzahlen beziehen sich, wo nichts anderes vermerkt ist, auf die *Kritik der Urteilskraft* (Seitenzahlen der Einleitung nach der Ausgabe von 1793).

[2] Die „Idee eines Gemeinsinns" wird zwar im § 8, bei der Erörterung der „begriffslosen Allgemeinheit" des Geschmacksurteils, noch nicht genannt, aber Kant verweist auf sie: „Die allgemeine Stimme [die das Geschmacksurteil erwartet] ist also nur eine Idee. Worauf sie beruhe, wird hier noch nicht untersucht."

[3] Das moralische Moment am Begriff des „ideal Allgemeinen" hebt ein Brief Kants an Johann Friedrich Reichardt vom 15. 10. 1790 hervor (zitiert nach Hermann Güttler, *Kant und sein musikalischer Umkreis*, a. a. O.): „Ich habe mich [in der Kritik der Urteilskraft] bemüht zu sagen, daß ohne sittliches Gefühl es für uns nichts Schönes und Erhabenes geben würde: daß sich eben darauf der gleichsam gesetzmäßige Anspruch auf Beifall bei allem, was diesen Namen führen soll, gründe und daß das Subjektive der Moralität in unserem Wesen, welches unter dem Namen des sittlichen Gefühls unerforschlich ist, dasjenige sei, worauf – mithin nicht auf objektive Vernunftbegriffe, dergleichen die Beurteilung nach moralischen Gesetzen erfordert – in Beziehung mitteilen zu können, Geschmack sei: der also keineswegs das Zufällige der Empfindung, sondern ein (obzwar nicht diskursives, sondern intuitives) Prinzip a priori zum Grunde hat." (Ähnlich in der *Anthropologie* § 66). In der Wirklichkeit wird allerdings das „ideal Allgemeine" zur „komparativen Allgemeingültigkeit" herabgestimmt (*Anthropologie* § 64).

2. Die „Zweckmäßigkeit“ (Angemessenheit) von Gegenständen für unser Erkenntnisvermögen ist eine „subjektiv notwendige“ Voraussetzung aller Erkenntnis (also gleichfalls eine „Idee“). Das ästhetische Verhalten verharrt beim bloßen Anschauen der Zweckmäßigkeit als solcher, ohne den Zweck, die bestimmte Erkenntnis, zu verwirklichen. „Dasjenige Subjektive an einer Vorstellung, was gar kein Erkenntnisstück werden kann, ist die mit ihr verbundene Lust oder Unlust“ (Einl. S. XLIII).

3. Das Geschmacksurteil beruht auf dem Zustand eines „freien Spiels der Erkenntnisvermögen“ (§ 9), auf der „Spontaneität im Spiele der Erkenntnisvermögen, deren Zusammenstimmung den Grund dieser Lust [des ästhetischen Wohlgefallens] enthält . . .“ (Einl. S. LVII). In der ästhetischen Harmonie der Erkenntnisvermögen kommt der Zwiespalt von Empfindung und Begriff zur Ruhe. Das ästhetische Wohlgefallen unterwirft den Gegenstand keinem theoretischen, praktisch-sittlichen oder sinnlichen Interesse, sondern läßt ihn als „in sich zweckmäßigen“ in seiner Besonderheit frei für sich bestehen.

Wenn wir Kants Bestimmungen mit uns geläufigeren Vorstellungen verbinden wollen, könnten wir bei der „Allgemeinheit ohne Verstandesbegriffe“ an eine Einsicht denken, die ihren Gegenstand erfaßt, ohne ihn Kategorien zu unterwerfen und ihm seine Besonderheit zu nehmen, bei der „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ an eine Betrachtung, die eine Vielfalt von Momenten an einem Gegenstand als beziehungsreiche Einheit aufzufassen vermag [1]. Im ästhetischen Urteil sind Besonderes und Allgemeines, Mittel und Zweck, Verstandesbegriff und unbestimmte Empfindung nicht mehr unversöhnlich getrennt, sondern „ineinander gebildet“ [2], und zwar vermittels „Ideen“ im ästhetischen Bereich, d. h. „ästhetischer Ideen“ [3].

---

[1] „Die Bedeutung des Zweckprinzips besteht nicht sowohl darin, daß es eine Lösung enthalte, als vielmehr darin, daß es ein Problem erhalte. Für die Erhaltung und Wahrung des Problems der Organismen, der Individuen überhaupt, steht das Zweckprinzip“ (Hermann Cohen, *Kants Begründung der Ästhetik,* Berlin 1889, S. 117). – Fehldeutungen entstehen, wenn der Begriff der „formalen Zweckmäßigkeit“ auf die Beschaffenheit des Objektes (des Kunstwerkes), statt auf die Form (die Spontaneität) des Geschmacksurteils bezogen wird. So meint Schering irrig (S. 170), die Bestimmungen des Geschmacksurteils beträfen „das objektiv Gegebene des Kunstwerkes“ – denn der subjektive Eindruck sei „bei allen Menschen verschieden und daher undiskutabel“ – während Kant gerade auf das „subjektiv Allgemeine“ zielt. „Die Beurteilung eines Gegenstandes durch Geschmack ist ein Urteil über die Einstimmung oder den Widerstreit der Freiheit im Spiele der Einbildungskraft und der Gesetzmäßigkeit des Verstandes und geht also nur die Form (diese Vereinbarkeit der Sinnenvorstellungen) ästhetisch zu beurteilen, nicht Produkte, in welchen jene wahrgenommen wird, hervorzubringen, an“ (*Anthropologie,* § 64).

[2] Hegel (über Kant in der *Ästhetik,* Sämtl. Werke, hgg. v. H. Glockner, [3]1953, XII, S. 90 ff.).

[3] Obwohl der Begriff der ästhetischen Idee bei Kant bisweilen vom Spekulativen ins Psychologische hinüberspielt, ist er keineswegs immer als „unbestimmte Vorstellung“ zu übersetzen. Andererseits ist Kants Ideenbegriff vom objektiven platonischen (Idee als an sich seiende Wesenheit) und vom „subjekt-objektiven“ hegelschen (Idee als „Einheit des Begriffes und der Objektivität“) zu unterscheiden als

Das Ziel des Denkens in der „Kritik der Urteilskraft" ist das „Zusammenstimmen der oberen Erkenntnisvermögen" (Verstand, Vernunft und Urteilskraft) im „Intelligiblen" (§ 59). Das Geschmacksurteil über das Schöne „sieht hinaus" auf das Intelligible als den letzten Grund der Urteilskraft, „in welchem das theoretische Vermögen [der Verstand] mit dem praktischen [der Vernunft] auf gemeinschaftliche und unbekannte Art zur Einheit verbunden wird" (§ 59). Die Erscheinung des Schönen ist gleichsam der Widerschein der gesuchten und geforderten Einheit der Erkenntnisvermögen. Die „Ansprüche, die der Geschmack macht", verweisen auf die Ansprüche des Geistes, zur Einheit zu gelangen. Kant führt somit das Schöne in den Bereich höchster Forderungen, vor denen es sich bewähren soll. Wo aber findet die Musik ihren Platz in den Bereichen des „Schönen" und des „Intelligiblen"?

Unterster Bereich der Musik ist der einzelne Ton. Er ist „bloßes Spiel der Empfindungen (in der Zeit)", denn Kant zweifelt „gar sehr"[1] an der Theorie Eulers, daß wir Äther- bzw. Luftschwingungen einzelner Farben und Töne bereits als „regelmäßiges Spiel der Eindrücke" wahrnehmen, demnach „Farbe und Ton nicht bloße Empfindungen, sondern schon formale Bestimmung der Einheit eines Mannigfaltigen [seien] und alsdann auch für sich zu den Schönheiten gezählt werden können" (§ 14). Die einzelnen Töne wirken zwar angenehm, sofern sie rein sind; das Angenehme aber ist als bloßer „Reiz" (im populären, nicht im physiologischen Sinn) nicht Gegenstand des Geschmacksurteils, und die „Reinigkeit kann keinen gleichartigen Zusatz zu dem Wohlgefallen an der Form abgeben", sondern macht „diese letztere nur genauer, bestimmter und vollständiger anschaubar" (§ 14). Erst die Verbindung mehrerer Töne erscheint Kant (wenngleich immer noch mit Vorbehalten) als „mathematische Form", durch die das Besondere als unter einem Allgemeinen stehend aufgefaßt wird, und somit als schön; die Differenzen zwischen den Tönen sind „begreifliche Unterschiede", und das Auffassen einer Tonfolge ist kein „bloßes Spiel der Empfindungen" mehr, sondern die „Wirkung einer Beurteilung der

---

bloß subjektives regulatives Prinzip, dem „kein Gegenstand in der Erfahrung adäquat gegeben werden kann. Ideen sind Begriffe von einer Vollkommenheit, der man sich zwar immer nähern, sie aber nie vollständig erreichen kann" (*Anthropologie*, § 40). „Nirgend bedeutet die Idee ein mechanisches Gesetz; überall nur den Grenzbegriff einer Aufgabe" (Cohen, S. 120).

[1] Die Stelle: „woran ich doch gar sehr zweifle" ist philologisch umstritten. In der dritten Auflage der *Kritik der Urteilskraft* steht „woran ich doch gar nicht zweifle". Wieninger (S. 38–42) tritt (wie Windelband) für die zweite Version ein. Indessen ist – abgesehen von der grammatikalischen Sinnlosigkeit des „doch" in der dritten Auflage – der von Wieninger zum Vergleich herangezogene Satz Kants, daß Töne Empfindungen seien, die „nicht bloß Sinnengefühl, sondern auch Reflexion über die Form dieser Modifikationen der Sinne verstatten" (§ 42), kein Beleg für seine Ansicht, daß Kant auch einzelne Töne als Einheit eines Mannigfaltigen und somit als schön auffasse, denn der Satz bezieht sich offenbar auf Tonfolgen. – Die Benutzung verschiedener Ausgaben der *Kritik der Urteilskraft* erklärt übrigens den Widerspruch zwischen Moos (S. 13) und Kathi Meyer (S. 478).

Form im Spiele vieler Empfindungen"[1]. Kant denkt an das „Mathematische der Proportionen von Schwingungen in der Musik", sowie an die „Wahrnehmung veränderter Qualität (nicht bloß des Grades der Empfindung)[2] bei den verschiedenen Anspannungen auf der Tonleiter" (§ 51)[3].

Aber die ein Wohlgefallen vermittelnde mathematische Form von Tonfolgen erscheint Kant nicht zureichend als Begründung von Schönheit in der Musik. „An dieser mathematischen Form, obgleich nicht durch bestimmte Begriffe vorgestellt, hängt allein das Wohlgefallen, welches die bloße Reflexion über eine solche Menge einander begleitender oder folgender [sinnlicher] Empfindungen mit diesem Spiele derselben als für jedermann gültige Bedingung seiner Schönheit verknüpft; und sie ist es allein, nach welcher der Geschmack sich ein Recht über das Urteil von jedermann zum voraus auszusprechen anmaßen darf. Aber an dem Reize und der Gemütsbewegung, welche die Musik hervorbringt, hat die Mathematik sicherlich nicht den mindesten Anteil, sondern sie ist nur die unumgängliche Bedingung . . ." (§ 53), und die konkrete Musik „verdient eher zur angenehmen als zur schönen Kunst gezählt zu werden" (§ 54); „das, was man in der Musik Phantasien ohne Thema [d. h. ohne bestimmten, die Musik faßlich machenden und vereinheitlichenden Affekt] nennt, ja die ganze Musik ohne Text" zählt zu den „freien Schönheiten, die nichts vorstellen" (§ 16). Das Schöne an Musik, die „mathematische Form", ist nur sekundär für die Wirkungen konkreter Werke, und für das Kunsturteil, das über

---

[1] Wir denken hier an den Versuch der Gestalttheorie, die Einheit der Anschauung (also die Erscheinungsweise des ästhetischen Gegenstandes) aus dem „unteren Bereich" der Erfahrung abzuleiten, als Stoff der Erfahrung statt amorpher Empfindungen „gegliederte Ganzheiten" psychologisch zu bestimmen und in der Musikästhetik statt von der „mathematischen Form" der Tonbeziehungen von „gestalthaften Komplexen" auszugehen. – Zu bemerken ist indessen, daß zwar Wahrnehmungen immer komplex sind und die Empfindungen (Reize) als einzelne nicht auffallen, Kants Musikästhetik aber durch diese neuere Einsicht nicht betroffen wird; denn ob und in welchen Grenzen die Gestalttheorie auch für den „höheren Bereich" der Tonbeziehungen gilt, ist zweifelhaft.

[2] Mit „Qualität" ist der bestimmte Ton, den eine Empfindung „vorstellt" (darstellt), gemeint (§ 14).

[3] Wieninger (S. 37–45) übersieht Kants Unterscheidung von Einzeltönen und Tonfolgen und wirft ihm den Widerspruch vor, daß er reinen Tönen zunächst Schönheit zuschreibe und wenig später nur Annehmlichkeit. Kants Erklärung, die „Reinigkeit" sei eine formale Bestimmung (§ 14), wird indessen von Wieninger irrig mit dem Begriff der „mathematischen Form" von Tonfolgen koordiniert. Wieningers Ergebnis (S. 45), daß „dem einzelnen Ton grundsätzlich der gleiche Formcharakter [zukomme] wie der Komposition", ist demnach falsch. Wenn Kant ferner zwischen „schönem Spiel der Empfindungen" und „schönem Spiel angenehmer Empfindungen" unterscheidet und nur das erstere als „gänzlich schön" gelten lassen will (§ 51), darf man nicht wie Wieninger (S. 47–48) Kants Formulierung als „sinnlos" bezeichnen und „schönes Spiel der Empfindungen" übersetzen mit „schönes Spiel schöner Empfindungen" – denn die Einzelempfindungen sind für Kant nicht „schön", und Kants Unterscheidung besagt, daß „Reiz und Rührung" zum Schönen nichts beitragen und bisweilen sogar von ihm ablenken, so daß das „gänzlich Schöne" nur rein aufgefaßt werden kann, wo das Angenehme nicht im Spiel ist.

das reine Geschmacksurteil sich erhebt, ist die Musik „mehr Genuß als Cultur" (§ 53). Kant verschließt der Musik den höheren Bereich des Ästhetischen, sofern ihre elementare „formale Schönheit" sich nicht zur „Cultur" entfaltet, sondern durch sinnlich-angenehme Wirkungen ausgelöscht wird[1].

Schönheit ist einerseits bestimmt als „Form im Spiele vieler Empfindungen", andererseits aber als „Ausdruck ästhetischer Ideen" (§ 51). Zwar ist Musik ein „schönes Spiel der Empfindungen", aber die formale Schönheit ist nur ein verborgenes Moment am Eindruck von Musik, das von der Gewalt des sinnlich Angenehmen verdrängt wird, und Musik vermag nicht als solche, sondern nur mit Hilfe der Poesie zum „Ausdruck ästhetischer Ideen" zu werden. „Ob sie [die Musik] zwar durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spricht, mithin nicht wie die Poesie etwas zum Nachdenken übrig läßt, so bewegt sie doch das Gemüt mannigfaltiger und, obgleich bloß vorübergehend, doch inniglicher; ist aber freilich mehr Genuß als Cultur . . . Der Reiz derselben [der Musik], der sich so allgemein mitteilen läßt, scheint darauf zu beruhen, daß jeder Ausdruck der Sprache im Zusammenhang einen Ton hat, der dem Sinn desselben angemessen ist; daß dieser Ton mehr oder weniger einen Affekt des Sprechenden bezeichnet und gegenseitig auch im Hörenden hervorbringt, der dann in diesem umgekehrt auch die Idee erregt, die in der Sprache mit solchem Tone ausgedrückt wird; und daß, so wie die Modulation [der Sprache] gleichsam eine allgemeine, jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, die Tonkunst diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdrucke, nämlich als Sprache der Affekte ausübt, und so nach dem Gesetze der Assoziation die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteilt; daß aber, weil jene ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmten Gedanken sind, die Form der Zusammenfassung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) nur statt der Form einer Sprache dazu dient, vermittels einer proportionierten Stimmung derselben . . . die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle einem gewissen Thema gemäß, welches den in dem Stücke herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken" (§ 53).

Der Begriff der „ästhetischen Idee" ist das verborgene Zentrum in Kants Ästhetik. Der von uns zunächst nur äußerlich definierte Begriff („ästhetische Idee" als „Idee im Bereich des ästhetischen Urteils") entfaltet nun im Bereich des Kunsturteils den Reichtum seines Gehalts. „Unter einer ästhetischen Idee verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich

[1] Um das Vorurteil, Kant vertrete einen „musikfremden Formalismus", zu zerstreuen, bedurfte es nicht der Bemühungen Klinkhammers (S. 54, mit Beziehung auf das ungedruckte zweite Kapitel der Arbeit), Kants Musikalität zu beweisen, sondern nur genauerer Einsicht in den philosophischen Text: Die Erörterungen über den „Culturwert" der Musik und damit mögliche Auswirkungen der „Musikfremdheit" Kants beginnen erst jenseits des Bereiches „formaler Schönheit".

machen kann", die „zu einem Begriff[1] viel Unnennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet" (§ 49)[2]. Die ästhetischen Ideen vermitteln vom bloßen Spiel der Empfindungen zum Spiel der Erkenntnisvermögen[3]. Sie sind das Medium für das „Hinaussehen" des Geschmacksurteils auf das „Intelligible". Die Musik scheint indessen vor diesem Anspruch versagen zu müssen; nur durch Analogie zur Sprache vermag sie „die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle . . . auszudrücken".

Unscheinbar dokumentiert sich in dieser Formulierung der Übergang von der vorkritischen zur kritisch-idealistischen Ästhetik: Als ästhetische Ideen wurden vorkritisch Vorstellungen bezeichnet, die sich im Kunstwerk vergegenständlichen und zugleich „Objekte für Affekte" darstellen (so definiert auch Kant noch im § 54). An der oben zitierten Stelle aus § 53 verlegt Kant den Akzent vom ästhetischen Gegenstand auf das ästhetische Urteil, in dem die ästhetischen Ideen ein „zusammenhängendes Ganzes einer unnennbaren Gedankenfülle" repräsentieren. Blicken wir zurück: „Ideen" sind für Kant „regulative Prinzipien", die eine an sich unendliche Reihe von Vorstellungen zum Abschluß und zur Einheit bringen – „ästhetische Ideen" sind Ideen im Bereich des subjektiven ästhetischen Urteils, durch die das Spiel vielfältiger Empfindungen und Gedanken zur faßlichen Einheit wird. Indem die ästhetischen Ideen zugleich einem (objektiven, im Kunstwerk exponierten) Thema gemäß sind, beziehen sie die Einheit einer Mannigfaltigkeit von Empfindungen und Gedanken auf den Inhalt des Kunstwerks. Die Zweideutigkeit, daß der kritische Begriff der ästhetischen Idee sich vom vorkritischen einer Vorstellung, die sich im Kunstwerk vergegenständlicht, nicht gelöst hat, fördert somit das Erkennen von Beziehungen zwischen ästhetischem Subjekt und Objekt. Wenn die ästhetischen Ideen sich auf Inhalte beziehen, erscheint allerdings der Satz: „Schönheit ist der Ansdruck ästhetischer Ideen" als Widerspruch gegen den Begriff einer formalen, gegen den Inhalt gleichgültigen Schönheit. Diese Schwierigkeit läßt sich lösen, indem wir zunächst die ästhetische Idee als „belebendes Prinzip" auffassen und den Begriff einer ästhetischen „Zweckmäßigkeit in sich" in Analogie zum Organismusgedanken verstehen[4]. Ferner ist die „Idee eines Gemeinsinns" einer-

---

[1] Kants Konzeption der „ästhetischen Idee" ist aus der Poesie abgeleitet, und „Begriffe" sind im Zusammenhange des Zitats eher das Material der Dichtung als die allgemeine Voraussetzung ästhetischer Ideen. Ebenso ist der zweite Teil des Satzes: „Man kann überhaupt Schönheit den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen; nur daß in der Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekt veranlaßt werden muß" (§ 51) von der Dichtung und bildenden Kunst abstrahiert und darf nur als akzidentelle Bestimmung gelten.

[2] „Geist in ästhetischer Beziehung heißt das belebende Prinzip im Gemüte, was die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt" (§ 49).

[3] Vgl. Cohen, S. 172 ff.

[4] Vgl. S. 341, Anm. 1.

seits die Voraussetzung des begriffslos allgemeinen ästhetischen Urteils, andererseits aber eine sittliche Vernunftforderung[1]. Und schließlich repräsentiert eine ästhetische Idee analog zum Begriff ein „zusammenhängendes Ganzes"; sie bleibt zwar (als „Vorstellung der Einbildungskraft") hinter dem Begriff zurück bei der bloßen Anschauung, als Idee einer „ästhetischen Totalität" aber übertrifft sie ihn und wird zum Bild und Widerschein einer Totalität der menschlichen Vermögen. Die Bestimmung der ästhetischen Idee als eines belebenden Prinzips, ihr Zusammenhang mit sittlichen Vernunftforderungen und mit dem Zielbegriff der Totalität fließen zusammen im Begriff des „Culturwertes". Der Satz: „Schönheit ist der Ausdruck ästhetischer Ideen" erhält somit einen „Hintergrund", ohne daß den Definitionen des Geschmacksurteils widersprochen würde: Das ästhetische Wohlgefallen ist zwar (negativ bestimmt) interesselos (gleichgültig gegenüber Erkenntnis und Handeln), aber die positiven Bestimmungen des Geschmacksurteils (begriffslose Allgemeinheit, Zweckmäßigkeit ohne Zweck) enthalten Hinweise auf den „Culturwert", die dann am Begriff der ästhetischen Idee näher entwickelt werden[2]. Die Kunst entspricht ihrem Begriff erst ganz, wenn „die Lust zugleich Cultur ist und den Geist zu Ideen stimmt" (§ 52).

Wenn wir noch einmal zu dem Zitat aus § 53 zurückkehren, sehen wir, daß Kants Orientierung an der Affektenlehre historisch „zufällig", nicht systematisch notwendig ist, denn als „Themen", auf die Musik sich beziehen soll, um ästhetische Ideen erregen und somit als Einheit erscheinen zu können, sind auch andere Inhalte als die Affekte denkbar[3]. Eine Möglichkeit übersieht Kant,

---

[1] Vgl. Alfred Bäumler, *Kants Kritik der Urteilskraft,* I, Halle 1923 (II ist nicht erschienen), S. 277 ff. – Die These, es sei „Kants unsterbliches Verdienst, die Ästhetik von aller ethischen Reflexion gereinigt zu haben" (Klinkhammer, S. 14), ist einseitig. „Wenn die schönen Künste nicht, nah oder fern, mit moralischen Ideen in Verbindung gebracht werden, die allein ein selbständiges Wohlgefallen bei sich führen, so ist das letztere [daß der Genuß bloßer Empfindung schließlich anekelnd wirkt] schließlich ihr Schicksal" (§ 52); vgl. S. 340, Anm. 3.

[2] Der „Formalismus" der Analyse des Geschmacksurteils wird nicht „revidiert" (Wieninger, S. 14), sondern die Bedeutung des zunächst formal bestimmten Geschmacksurteils im Zusammenhang der Vermögen des Menschen wird ausgeführt.

[3] K. Meyer und Wieninger stimmen in der Meinung überein, daß Kant sich vor allem zur Affektenlehre bekenne. Die Affinität der Musik zum Sprachtonfall und zu den Affekten erweist sich aber als bloße Hilfskonstruktion, die uns in einem Musikwerk die „Idee eines zusammenhängenden Ganzen" finden läßt, die von der Musik als solcher nicht hervorgerufen werden kann. Das von K. Meyer (S. 480) herangezogene Zitat: „Nicht die Beurteilung der Harmonie der Töne . . . sondern das beförderte Lebensgeschäft im Körper, der Affekt, mit einem Wort, das Gefühl der Gesundheit . . . machen das Vergnügen aus, welches man daran [an Musik] findet"(§ 54), besagt eher, daß die Befangenheit der Musik in Affekt- und Sinnenwirkungen, die Verdrängung der mathematischen Form aus dem Bewußtsein der Hörer, der Musik den Zugang zum höheren ästhetischen Bereich versperrt. – Wieninger (S. 51) konfundiert den Begriff der ästhetischen Idee mit dem „Gesamtaffekt" eines Musikstücks, indem er Kants Formulierung, „die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle" sei einem Thema (Affekt) „gemäß",

weil er die Zeitlichkeit der Musik einseitig beurteilt: Für ihn ist die Musik als solche vom Bereich der „Cultur" ausgeschlossen nicht nur, weil ihre „formale Schönheit" (die Proportionen der Töne) vom Sinnlich-Angenehmen verdeckt wird, sondern auch, weil sie von bloß „transitorischem Eindrucke" ist; sie „erlischt gänzlich" (§ 53), hat keinen Bestand in der Zeit, erklingt und verklingt zugleich und vermag deshalb nicht als Einheit zu erscheinen. Kant verkennt, daß jeder musikalische Augenblick Reproduktion des Vergangenen und Voraussicht auf das Folgende in sich schließt, und die denkbare Beziehung des „musikalischen Spiels der Empfindungen" zum „Spiel der Erkenntnisvermögen", in der das Moment der Zeit sein volles Recht erhalten könnte, wird nicht hergestellt. Wir fragen also: Wie sind die „Themen" von Musik umfassender zu bestimmen[1]? Wie verhalten sie sich einerseits zur „formalen Schönheit", andererseits zum „Transitorischen" der Musik? Wir verstehen dabei die Zeit keineswegs nur als „reine Anschauungsform"[2], vielmehr als „menschlich" fortschreitende Zeit, die eine stets sich mehrende und reicher werdende Vergangenheit mit sich trägt[3].

---

in den Satz verwandelt, der Affekt sei „die ästhetische Idee des zusammenhängenden Ganzen" eines Musikstücks. – Unter einem „Thema" versteht KANT kein „melodisches Gebilde". KLINKHAMMER verwirrt die Begriffe, wenn er meint: „Die ästhetische Idee erhält in der Gestaltung eines Themas ihren greifbaren Leib" (S. 31). – K. MEYER (S. 480) konstruiert einen Widerspruch KANTS, indem sie folgende Zitate konfrontiert: „Die Eindrücke der Musik erlöschen entweder gänzlich oder, wenn sie unwillkürlich von der Einbildungskraft wiederholt werden, sind sie eher lästig als angenehm" (§ 53) und: „Eine Komposition soll, um einen ästhetischen Eindruck hervorzurufen, durch ein Thema zusammengehalten werden" (§ 54), und kommentiert: „Ein Thema [aber] muß notwendigerweise wiederholt werden, soll es sich dem Gedächtnis einprägen." Die von KANT gemeinten „lästigen Wiederholungen" sind nicht Repetitionen innerhalb von Musik, sondern spätere unwillkürliche Erinnerungen an Musikbruchstücke, die die Gedankentätigkeit durchkreuzen. Das Zitat ist belanglos wie die unmutige Bemerkung des in seiner Arbeitsruhe gestörten Gelehrten über den „Mangel [der Musik] an Urbanität" (§ 53).

[1] COHEN (S. 319) bestimmt das Thema im romantischen Sinne (also richtig im Hinblick auf die Wirkungen KANTS bei SCHELLING u. a.).

[2] Ein auf die „reinen Anschauungsformen" Raum und Zeit als allgemeingültige Bedingungen des Schönen begründeter ästhetischer Formalismus würde bei KANTS „transcendentaler Ästhetik" aus der *Kritik der reinen Vernunft* (§§ 4–7, besonders § 6) verharren und die Ergebnisse der *Kritik der Urteilskraft* zurücknehmen. Überdies ist der Begriff der Zeit als einer „reinen Anschauungsform" problematisch geworden: Für die menschliche „Anschauung" ist die Zeit in Vergangenheit und Zukunft unregelmäßig und nicht unendlich („rein"), sondern eher durch eine verschwimmende Zone begrenzt.

[3] Andeutungen finden wir in HERDERS *Kalligone*, der Streitschrift gegen KANTS *Kritik der Urteilskraft:* „Vorübergehend ist jeder Augenblick dieser Kunst und muß es sein: denn eben das kürzer und länger, stärker und schwächer, höher und tiefer, mehr und minder ist seine Bedeutung, sein Eindruck." Das „Transitorische" der Musik ist unserem Geist und Gemüt als bewegten Kräften angemessener als etwa die bildende Kunst, insofern diese, „obwohl sie auf einmal alles zeigt, dennoch nur langsam begriffen wird, und weil nichts Sichtbares Vollkommenheit gewähren kann, zuletzt mit Ersättigung lohnt, gleichsam sich selbst überdauernd" (Werke, SUPHAN XXII, S. 187); vgl. G. JACOBY, *Herders und Kants Ästhetik*, Lpz. 1907, S. 153 ff.

Namen- und Sachregister des zehnten Jahrgangs

Aaron, P. 299 f., 302, 304 ff.
Abert, H. 124
Adagio 261
Adam, Ch. 121
Adler, G. 72, 87, 167, 270, 288
Adriansen, E. 253, 263
Aentzlinus 208
Affectus 33, 309
Affekt 317 ff., 321, 343 ff.
Affektenlehre 339, 346
Aflentz (Praefect) 226
Agricola, A. 168, 295, 299
Aibler 329
Air 256
Akzent 128, 131 f.
Albert, H. 9, 207
Alberus, B. 202, 207
– E. 131
Alexander, G. 98
Alfons X. 60
Allegro, singendes 91
Allemande 10, 144 f., 262
Amalasuntha 207
Ambros, A. W. 31, 263
Ambrosius 326
Ameln, K. 280
Amersporth (Amersfort), E. v. 225
Andrè, J. 330, 333
Anglès, H. 72, 77, 165 ff., 170 f., 181 f., 213
Anonymus IV 129, 219
Anson, B. J. 99
Anxieta (Anchieta), J. de 166, 169 ff., 173, 181
Apel, W. 72, 253, 255 f.
Appel, C. 275
Arbeau, T. 124
Archer, W. 234
Arens, E. 41, 49, 54 f., 58
Aresti, G. C. 269
Arietta 134
Arioso 261
Aristophanes 236, 239
Aristoteles 126, 189, 209
Arndt, J. 312
Arnold, F. W. 51, 280
– K. 52
Arpeggiata 259
Ars nova-Motette 18
Aubry, P. 71 f., 213 ff.
Aufklärung 313, 315, 319
Augmentation 117 f.
August II. (der Starke) von Sachsen 69
Ayre 256

Baake, Fr. 233 ff.
Bach, Andreas 270 f.
– Anna Magdalena 312
– C. Ph. E. 91 f., 94, 320, 322
– Friedemann 260, 262, 312, 335
– J. S. 7, 10, 15, 28 81, 83 f., 87, 93, 135, 140, 143, 145, 150 ff., 233, 243 f., 246, 260, 262 ff., 268 f., 271 ff., 299, 311 ff., 323, 331, 335 f.
Bachforschung 311
Badt, B. 49
Baedecker, G. 333
Bäumler, A. 346
Baier, C. Chr. 194
Bakunin, M. A. 250 f.
Balado, M. 112
Baley, St. 113
Ballet 10, 13
Banchieri, A. 260, 263, 267
Banckett 198
Barbetta, J. C. 196
Barockmusik 81 ff., 287
Baryphonus, H. 187
Basso seguente 263
Bast, Th. H. 99
Battuta 123
Bauer, H. 202
Baumann, O. 280
Bautzmann, H. 98
Bauyn, P. 257
Beatrix (Gem. Friedrich I. Barbarossa) 205 f.
Beatrix von Montferrat 279
Beaumarchais, C. de 14
Beber, A. 159
Beck, J. B. 213 ff., 216
Becker, L. 332
– O. 125
Becker-Glauch, I. 232
Beethoven, L. van 3, 6, 42, 83, 88, 93, 233, 243 f., 246 ff., 249, 328, 330 f., 333, 336
Békésy, G. v. 99
Bellini, V. 328
Benda, G. 327
Benninghoff, A. 97
Berg, E. 334
Berger, L. 331
Bergmann, G. v. 99
Berl, J. R. 334
Berling, K. 69
Bermudo, J. 261
Bernhard, Chr. 92
Bernoulli, E. 116, 253
Berten, W. M. 15
Berufsmusikertum 192
Besch, H. 311
Besler, S. 164
Besseler, H. 17, 30, 71 f. 74, 96, 135, 137, 150 f. 308, 316 ff.
Bethe, A. 99
Bianco, P. A. 230

Bichler, 331
Bielschowsky, M. 108
Billroth, Th. 234
Binaurale Erscheinungen 110 ff.
Binchois, G. 174
Binder, M. 53
– S. 191
Binokulare Erscheinungen 110 ff.
Bintel, J. W. 192 f., 202, 207 f.
Bipolare Zelle 103 ff., 108
Birkner, G. 71 ff.
Bismarck, O. v. 251
Bizarria 263
Blankenburg, W. 311 ff.
Blaschke, J. 41, 52, 56
Blume, Fr. 124, 134, 137, 295, 313
Boenig, H. 98
Börner, E. P. 70
Böttcher, D. 62
Boetticher, W. 196
Bohle, F. W. 42
Boieldieu, F. A. 42, 47
Bonporti, F. A. 262
Borris, S. 15
Bossert, G. 192
Bossinensis, F. 256
Boutière, J. 275, 279
Brahms, J. 244 ff., 247, 322
Bransle gay 119
Braun, Bl. 193, 202, 207
– W. 158 ff.
Brecht, B. 8
Breithaupt 64
Breitung, C. 334
Brentano, C. 48 f., 53
Brockes, B. H. 313
Brossard, S. de 258 ff., 261, 263 f.
Brouwer, B. 112
Brücker, A. 99
Brühl, Graf H. v. 69
Brumans (Brumas) 71 ff.
Brumel, A. 169 f.
Brunenc, Uc 71
Bukofzer, M. 75, 77, 122, 137
Bumke, O. 95, 97, 112
Buschmann, E. 334
– J. D. 334
Busnois, A. 305
Buttstedt, J. H. 312 f.
Butzert, A. 334
Buxtehude, D. 87, 254, 261, 270
Byron, G. 98

Caboy(us), L. 192, 207
Caccia 18
Caementarius, L. 207
Caesura 132, 134
Call, P. van 64
Callot, J. 13
Calvisius, S. 129
Campion, Th. 122
Canon 31 f.
Cantionentyp 178
Cantus (= motetus) 16
Cantus firmus 16f., 26, 299
– *rote Notierung* des 28
Cantus prius factus 299
Capriccio 253, 256, 260 f., 263 f.
Cardauns, H. 57
Caret, Enric del 279
Carl, Landgraf von Hessen 65
Caron, Ph. 305
Carsseboom, A. 66
Caspar, M. 126
Castileti, J. 226
Catel, Ch. S. 47
Cavazzoni, G. 255 f.
Cellius 212
Chaconne 261 f.
Chailley, J. 213 ff.
Chaine, J. 225
Chanson 309
Charakterthema 87, 316 ff. 321
Chasan, B. 112
Chelard, H. A. J. B. 330
Cherubini, L. 47, 331, 333
Chevalier 218
Chiasmus 298
Chladny, E. 333
Chodowiecky, D. 3
Choralbearbeitung 227,270
Choralfantasie 270
Choralpassion 162 ff.
Choron, A. E. 336
Christian II., Kurfürst v. Sachsen 232
Chrysander, Fr. 51
Cimarosa, D. 326
Clara, M. 98
Clarmann, Chr. 225
Clay, Ch. 67
Clemens non Papa 301, 306
Cleve, J. de 225 ff., 228, 231
Clouet, F. 3
Coecke (irrt. Kneck), B. 61
Coena 198, 200 f.
Cohen, H. 341 f., 347
Color 18
Commixtio tonorum 299, 309
Commonplace mind 245
Compère, L. 168, 299
Conductus simplex (Rhythmus) 216 f.
Conrad, E. 186
Convivium 198
Coperario, J. 122
Corelli, A. 11
Corno di Bassetto (= Shaw) 233
Couperin, L. 257
Courante 10, 145 f.
Coussemaker, E. de 129, 219, 299
Cranach, L. 3
Cremer, L. 156
Crusca, Vocabulario degli Accademici della 263
Crusius, M. 185 ff.
– M. (Sohn) 190, 203
– Pulcheria 206 f.
– Theodora 201 ff.
Cserba, S. M. 129, 139
Culturwert 340, 346
Curio, C. S. 189
Czerny, C. 42
Czerwinski, A. 124

Dach, S. 9
Dahlhaus, C. 338 ff.
Dahn, Th. 42
Dalayrac, N. 47
Dalp, J. 333
Dalua, Alonso 166, 168 f. 172 ff., 175 ff., 179 ff.
Dalza, J. A. 256
Dammann, R. 16 ff.
Dantz 10
Daser, L. 190, 192
Daumier, H. 3, 14
Davison-Apel s. Apel
Deffner, O. 253, 258, 268
Dehn, E. 47
Delectatio 189

Dendriten 108
Denker, A. 98
Dent, E. J. 15, 235
Descartes, R. 121 ff., 130 ff.
Deutinger, M. 50
Dialektik 89, 92
Dibelius, M. 314 f.
Dietrich, F. 84
– S. 176
Diminution 117 f.
Diruta, G. 254
Diskant (Männerstimmen) 201 f., 207 f.
Dissonanz 128 ff.
Dittersdorf, K. Ditters v. 42
Diversitas (der Stimmen) 17
– *notularum* 29, 38
Dix, O. 14
Dommer, A. v. 128
Domp, J. 41
Donat, Fr.-W. 323 f., 328, 331 f.
Donzelli 328
Dreiteiligkeit (Fantasie) 266 ff.
Dreßler, G. 136, 301, 306
Dreves, G. M. 216 ff., 219
Droste-Hülshoff, Anna v. 44
– Annette v. 41 ff.
– Betty v. 45
– Dina v. 42, 45
– Heinrich v. 44
– Jenny s. Laßberg
– Joseph v. 45
– Klemens v. 45, 48
– Konstantin v. (gen. Kerckering zu Stapel) 42
– Max Friedrich v. 42, 45 ff., 49 ff., 56
– Werner Konstantin v. 42, 44, 58
Dürckheim, K. v. 286
Dufay, G. 17 ff., 39, 135, 165, 174, 305, 307 ff.
Dunstable, J. 18, 21
Dur-moll-Funktionalität 85, 116
Dyck, A. van 3
Dynamik 90 ff.

Eberwein, M. 326
Echofantasie 267, 269
Eggebrecht, H. H. 161, 253 f., 256 ff., 260
Eggensperger 203
Ehrenreich, Gebr. 193
Ehrlich, Chr. Fr. 334
Eilmar, G. Chr. 312
Einheitsablauf (H. Besseler) 317
Einschwingvorgang 153 ff.
Einstein, A. 230
Eisler, P. 99, 108
Eitner, R. 166, 189, 192, 194 f., 208, 232
Elevatio 260
Ellis, W. A. 248
Elvers, R. 93
Empfindsamkeit 89
Empfindung 95
Enenckel, A. 193, 201
Engel, H. 15
Engelhardt, L. 190, 195, 203 f.
Entstehung (des Kunstwerkes) 4
Entwicklungsgeschichte 97 f.
Epoche 81 f.
Epstein, P. 158 f., 161, 163
Erbach, Chr. 261
Erk, L. 333
Erkenntnisvermögen 341 f., 345, 347
Escher, K. 280
Escobar, Pedro de 166, 173, 175 ff., 178 f., 181
Estampie 275, 279
Esterhazy, N. J. 6
Ett, K. 329
Ettmüller 56
Euler, L. 342
Ewald, G. 97
Exprimere verbum 22
Eysbouts, B. 68

Faber, Heinrich 194, 299
Fabri, D. 225
Fabricius, G. 138
Faennius, N. 194
Falk, J. 326
Fantasia 253 ff., 326 f., 342
– *de tento* 257
Farbenwahrnehmung 106 f., 114
Federhofer, H. 223 ff.
Feininger, L. 305
Feldhaus, F. M. 60 ff.
Fellerer, K. G. 15, 41 ff., 45, 56, 129, 260, 269
Felsberg, J. 334
Fennewitz 44
Ferber, J. 191
Ferdinand I. 224 f.
– V. von Katalanien-Aragon 166
Feska, Fr. E. 330
Festa, C. 174
Festigkeit der Alten 83
Fétis, E. 333
Feuerbach, L. 250
Fezer, K. 206
Figur 82, 86, 92, 130 *(rhythm.)*
Figurationstechnik 84 f., 87, 309, 318
Filar il tuono 91
Finck, Hermann 254
Finis musicae 139, 152
Fischer, B. 196
– J. K. F. 143
– J. W. 61
– K. 125
– M. G. 334 f.
Flacius 218, 220
Flade, E. 62, 67
Fleckius, G. 187
F(l)erlitz, B. 225
Florio, C. H. 42
Fodor-Mainvielle, J. 328
Förster, G. 223
Foerster, O. 97, 112
Förster (Verleger) 332
Forkel, J. N. 92
Form, mathematische 342 f., 346
Forster, G. 231
Franck, J. 223 f., 228 ff., 232
– S. 313
Francke, A. H. 314 f.
Franco von Köln 72, 74, 129, 139
Franke, E. 112
Franz, E. 154
Frere, W. H. 72
Frescobaldi, G. 86, 256 f., 266 ff., 269 ff.
Frey, E. R. 334
Friedland, M. 240 f.
Friedrich, Herzog von Württ. 191, 197, 200

Friedrich I., König in Preußen 64
– II. der Große 6, 11, 66
– Barbarossa 205 f.
– Wilhelm I. 65 f.
Frischlin, N. 186, 203
Froberger, J. J. 259, 262, 269 f., 273
Frotscher, G. 265, 269
Fuchs, R. 328 f.
Fueter, E. 126
Fuge 87 f., 261 ff., 266 f., 269 f., 320
Fulton, J. F. 96 f.
Furrer, W. 156

Gabler, J. 154
Gabrieli, A. 224, 229 f., 232, 267
– G. 11, 232
Gaenslinus, M. 201
Gafurius, F. 136
Gaillarde 10
Gallus, J. 159
Gatscher, S. 113
Gay, J. 8
Gebrauchsmusik 14
Geer, J. 202, 207
Gehirn (Teile) 100
Gehörsorgan 98 f.
Gehörswahrnehmung 95 ff.
Gehrmann, H. 137
Geistesgeschichte 82
Gellert, Chr. F. 9
Gemeinsinn 340, 345
Generalbaß 262, 320
Generation 82
Genie 89, 243 f., 248
Georg Friedrich, Markgraf von Ansbach 223
Georgii, W. 140
Geradtaktigkeit 116, 136 ff.
Geradzeitigkeit 137
Gerber, E. L. 141, 143, 324 f., 327, 334
– R. 158, 160, 162 ff., 165
Gerbert, M. 60
Gerlach, St. 193, 199, 212
Gerstenberg, W. 27, 81 ff.
Geruch 105 f.
Gesamtstruktur, zyklische 289 ff.
Geschmacksurteil 340, 342, 344 f.
Gestalt 86
Gestalttheorie 343
Gestaltwahrnehmung 107, 112, 115
Gestik 86
Ghibirezzo 263
Ghislanzoni, A. 253, 267
Gigler, A. 227
Gigue 147
Giovannelli, P. 226
Gisselsson, L. 99
Glarean 26, 206, 212, 299 ff., 304 f., 308
Gleich, A. 223
Gleim, J. W. L. 9
Glockenspiel 60 ff.
Glockner, H. 341
Gloege, G. 311
Gluck, Chr. W. v. 47, 327
Görres, G. 43
Goerttler, K. 97
Goethe, J. W. v. 9, 48 f., 53, 336
Göz, W. 186
Goldberg, J. Th. 87
Gombert, N. 33
– (Verlag) 45
Gombosi, O. 253, 301
Gotthardt, J. 54
Gottschick, J. 97
Goulard Fils (Glockengießer) 63
Goya, F. 3, 14
Gozzi, C. 326
Gräfe, H. 334
Grauheer, J. 53
Graun, J. G. 6
Graupner, Chr. 140 ff.
Grell, E. 65
Grétry, A. E. M. 42
Grève, Ph. de 219
Grimm, J. und W. 52 f.
Grocheo, J. de 16 f.
Grosser, O. 98
Grossmann, W. 17
Grosz, G. 14
Gruber, Chr. 117
Grüninger, E. 192
Grützmacher, M. 157
Grunthler(us), A. 189, 199, 201
Gruppenbach, G. 205, 212
Gualdo-Priorato, G. 63
Güntersberg, C. 334
Günther, 330, 334
Güttich, A. 113
Güttler, H. 338, 340
Guhr, K. W. F. 332
Gumpelzhaimer, A. 194
Gundelfinger, A. 190
Gurlitt, W. 15, 17, 71, 82, 129, 288, 299, 320, 322

Haberl, F. X. 170
Hähnel (Orgelbauer) 69
Händel, G. F. 10 f., 15, 42, 67, 83, 148, 151 f., 233, 246, 324
Händel-Schütz 42
Hafenreffer, D. 212
Hagedorn, Fr. v.
Hahn, Th. 334
Hailand, S. 193
Halbig, H. 72
Haltmeier, K. J. Fr. 273
Hamburger, P. 253, 263
Handschin, J. 72, 129
Handwörterbuch, terminologisches 254
Hanslick, E. 238 f.
Harmann, R. A. 256
Harmonik 85
Harnisch, O. S. 51
Hasemann 331
Haslinger, T. 333
Hasse, J. A. 327
Hassenpflug, A. 44, 49
Haßler, H. L. 8, 261
Hauser, F. 60
Hausmann, J. 156
– V. 194
Hausmusik (Tübingen) 201 f.
Hauswirth, J. 226, 231
Haxthausen, A. v. 44 f., 52 ff., 55 f.
– L. v. 43 f., 55
– S. v. 43, 55
– Th. v. 41, 43, 45, 56
– W. A. v. 42, 52
Haydn, J. 6, 11, 42, 45 f., 49, 92, 233, 243, 317, 327, 329
Hebenstreit, P. 69
Heckmann, H. 116 ff.
Hecker, D. 192
Hedar, J. 254, 261, 269
Hegel, G. W. Fr. 338, 341
Heinrich Julius von Braunschweig 203
Held, H. 99 f.
Helmholtz, H. v. 95 f.
Hemony, P. 64
Hempelius, H. 196

Hempenius, S. A. 334
Hencken, J. J. 61
Henkel, A. 334 f.
– M. 334
Henrici, J. 207
Herder, J. G. v. 347
Herling, J. 225
Hermannus Contractus 62
Hermelinck, H. 192
Herold, F. 42
Heron Alexandrinus 60
Hertwig, J. 226
Herz, H. 42
Herzfeld, G. 49
Hesse, A. Fr. 331 f,, 334 f.
Heusler, A. 131
Hexachordkomposition 260
Hickmann, H. 60
Hientsch, J. G. 333
Hieronymus de Moravia 129
Hilbert, W. 339
Hilfswissenschaften 1
Hiller, F. 333
– J. A. 13, 327
Hindemith, P. 14, 322
Hirsch, E. 313
– P. 158 f., 272
Hizler, D. 193, 202
– J. W. 193
Hochmannus, J. 204
Hochzeitsmusik (Tübingen) 202
Höchtl, Oberbaurat 68
Höhenfelder, Gebr. 193, 201
Hölken, Hofschauspieler 329
Höltzlinius, A. 201
Hörbahn 98 ff., 104, 106 ff. 113
Hörer 2, 5 f.
Hörvorgang (Descartes) 124 f.
Hoffmann, A. 323
– C. 61
– –Erbrecht, L. 140 ff.
– –Krayer, E. 47
Hoffstetter, 324
Hofhaimer, O. 226
Hofmann, J. E. 125
Hofmusik (Tübingen) 190, 193
Holtei, K. v. 336
Holzhay, J. N. 154
Hornbostel, E. M. v. 112 f.
Hornmold, S. 194 f.
Hoyul, B. 190 f., 204
Hüffer, H. 57
Hünten, Fr. 42
Huesmann, L. 334 f.
Huizinga, J. 254
Hummel, J. N. 42, 333, 336
Hunnius, Äg. 203
Hupfauf 10
Husmann, H. 72 f., 95 ff., 275 ff.
Hutzele, J. 192
Hymnensätze, spanische 165 ff.

Ibsen, H. 239
Idee 340 ff., 345
– *ästhetische* 341, 344 ff.
Imitare le parole 22
Improvisation 254, 258 f., 263
Ingenium symphonetae 29, 39, 304, 310
In nomine-Komposition 260
Innozenz III. 219
Instrumentalkonzert 88
Instrumentalmusik 11, 254, 316 f.
Intavolierung 256, 260, 263
Integer valor 118
Intensität 107 f.
Intensitätsverteilung, spektrale 153
Intonatio 254, 256 f., 259, 265
Intrade 259
Invenire 85
Invention 262 f.
Irene, Gem. Philipps von Schwaben 203 f.
Isaac, H. 165, 168, 284 f., 288
Isabella von Kastilien 166
Isouard, N. 47

Jachet Berchem 34
– di Mantova 34 f.
Jacobi, J. 65
Jacobs, E. 187
Jacobsson, J. K. G. 70
Jacobus von Lüttich 17
Jacoby, G. 347
Jeanroy, A. 279
Jeppesen, K. 253, 255
Jöcher, Chr. G. 189
Johann Ernest, Bischof von Salzburg 64
– Philipp, Kurfürst von Mainz 63
Johannes de Garlandia 129
John, B. 162
Joseph, D. 65
Josquin des Prez 18 ff., 165, 173, 291, 293, 295, 299, 307, 309
Jostes, F. 48
Journalismus 235, 239
Jucker, B. 334
Julius von Württemberg 208
Jung, K. 156
Junkmann, W. 44, 56 f.

Kade, O. 160, 163, 223 f.
– R. 223, 225, 231 f.
Kadenz 265
Kärnthnerthor-Theater 328
Kahler, O. 98
Kalkbrenner, F. 42
Kampen, H. v. 62
Kanon 87, 320
Kant, I. 90, 338 ff.
Kantate 315
Kantionalsatz 227 f.
Kanzone 256, 260, 262 f.
Kapp, J. 249
Karl II., Erzherzog 224 ff., 227, 232
Kaspers, W. 72
Katterfeld, J. 334
– J. H. 334
Katz, D. 95
– E. 134 f.
Keiser, R. 13
Keller, H. 273
Kepler, J. 126 f., 190
Kern, A. 226
Kerr, A. 239
Kerssenbrock 57
Ketteler, F. 43 f.
Key 265
Kinkel, G. 43
Kirchenlied 134
Kirchenmusik (Tübingen) 197
Kirchentonarten 206
Kircher, A. 63, 134 f.
Kirnberger, J. Ph. 134
Kisel, J. J. 194

Kissner, J. 334
Kittel, J. Chr. 323 f., 334 ff.
Klammerform 296 ff.
Klangeinsatz 153 ff.
Klangfarbe 106 f., 114 f.
Klangfarbenmischung, binaurale 114 f.
Klangzerlegung 106 f.
Klaviermusik 140 ff.
Klaviertradition 143
Kleber, L. 256
Klein, B. 331
Klemm, O. 112
Klingenstein, B. 232
Klinkhammer, C. 339, 344, 346 f.
Kniehöcker 108, 112 f., 115
Kniepen, M. 57
Knigge, A. Fr. Fr. 43
Knorr (Baurat) 335
Koch, B. 42
– Ch. H. 128
– H. Chr. 133
Köchel, L. v. 224
Köhler (Kontrabassist) 335
Körte, O. 125
Kohn, J. Fr. 42
Kolmer, W. 98 ff., 108
Kompositionsauftrag 203 f.
Konsonanz 100, 114 f., 128 ff.
Kontrafaktur 278
Kontrasttyp 178, 183
Konzert 7, 329
Korfhage u. Sohn 64
Kotter, H. 256
Kozeluch, L. 42
Krass, M. 41
Kraus, J. M. 324
– M. 113
Krebs, C. 254
– J. L. 335
Kreidl, A. 113
Kreiten, W. 42 f., 46, 49 ff., 52
Kretzschmar, H. 9, 158, 185, 231, 339
Kreutzer, K. 328
Kreuzung (Sinnesbahnen) 102, 108 ff., 111
– *partielle* 108, 110 f.
Krieger, J. 271
Krise 82 f., 94
Kritik (Kunstgattung) 239 f.
– *(objektiv - subjektiv)* 240 ff.
Kroyer, Th. 167
Krünitz, J. G. 70
Küffner, J. 42
Kühmstedt, Fr. 335
Kühn, A. 97
– K. Th. 153
Kühnau, J. 99
Künstlergeschichte 81
Küster, N. 140, 142
Kuhn, H. 338
Kuhnau, J. 141, 143, 151
Kummer 69
Kunstgeschichte 81
Kunstpolitik 235, 237 f.
Kunsturteil 340, 344
Kunzen, Fr. L. Ä. 47

Laaff, E. 15
Lablache, L. 328
Lampadius, A. 187
Langheinz, 336
Lanner, J. 329
Lansius, Th. 193, 200
Lasso, O. di 174, 189, 199 f., 210 f., 223 f., 229 ff., 232, 329
Laßberg, Jenny v. 45, 47, 49, 51, 53
– Josef v. 47, 51 f., 53, 55 ff.
Lauber, A. 156
Laubenberger, Chr. 194
Laurencie, L. de la 138
Lauterbach, J. 194
Lavignac, A. 260
Lechner, L. 51 f., 190, 192 f., 202, 206 ff., 210 ff.
Legert, M. 335
Leibfried, Chr. 195
Leibniz, G. W. v. 66
Leipoldt, A. E. 42
Leitzmann, A. 53
Lejoncque, G. J. 67
Leonhard, G. 189
Liebermann, P. v. 113
Lieblerus, 207
Lied 8 f., 134 f., 202 f.
– *spanisches* 166, 168, 171
Liedsatz 134 f., 184, 261
Liedvortrag 280 ff.
Liliencron, R. v. 9, 185
Linck, J. 194
Lindlin, Chr. 192, 201
Lindner, Fr. 231
Lindpaintner, P. J. v. 49
Lipowsky, F. J. 231
Lippius, J. 129, 137
Liszt, Fr. 42
Löhle 329
Loewe, C. 335
Lohet, Fr. 191, 205 f.
– S. 191
Lommatzsch, E. 275
Lott, W. 280
Lottermoser, W. 153 ff.
Ludwig I., Großherzog 326
– VI., Landgraf 64
– VIII. von Frankreich 219
– Herzog von Württemberg 191, 200
Ludwig, Fr. 71 ff., 213 ff., 222
– H. 124
Luscinius, O. 299
Lustig, H. 42
Luther, M. 312
Luthertum 312 f.
Lutterbeck 55
Luz, Chr. 196
Lynar, Graf 270

Machatius, F.-J. 93
Machaut, G. 18
Maecklenburg, A. 339
Mageirus (Magirus), A. 201
– D. 192 f., 201
– S. 193, 199, 201, 204, 206, 210
Mahler, G. 7
Mahling, Fr. 240 f.
Mahrenholz, Chr. 269, 312
Maiclerus, G. C. 193
Maierus, J. J. 187
Mainzer, J. 335, 337
Maistre, M. le 232
Maistre Jan 35
Malerei 3
Mancinus, Th. 164
Mangolt, G. 202
Mangon, R. 202, 208 f.
Mann, C. 208
Marburg, O. 98
Maria, Erzherzogin 232
Marpurg, Fr. W. 5

Marschner, F. 339
Marti ianum 202
Marturià 169 ff., 181
Marx, A. B. 331, 333
– K. 234
Maßmann, H. F. 51
Mattheson, J. 69, 91, 140, 259, 261 f., 264 f., 270, 273
Mater 121
Materia 17
Matthieux (Buchhändler) 43
Maximilian II., 224 f.
Megisser, H. 194
Mehrtextigkeit 16, 19
Meier, B. 289 ff., 299
– J. 49, 51, 54
Meiland, J. 161, 231
Meissenberg, A. 154
Melodia ligata 130, 132 ff., 135
– *soluta* 130, 134 f.
Melodieverlauf, typischer 299 ff.
Melodik 85, 89
Mendel, J. 334, 336
Mendelssohn, A. 280
– F. 337
Mensura 17, 19, 22
Mensurvorschriften 136
Mercer, D. M. A. 153
Merian, W. 185
Mersenne, M. 116, 118, 124, 264
Mersmann, H. 1 ff.
Mertens, S. 43
Merula, T. 260
Merulo, C. 267
Meurer 66
Meyer (Archivar) 63
– E.-H. 261
– K. 339, 342, 346 f.
– W. 220
Michael, R. 223 ff.
– T. 224
Michaelis, A. 224
– S. 224 f.
Mies, P. 50
Milan, L. 254 ff., 257, 261, 264, 266
Millar, E. G. 60
Minkowski, M. 112
Mitnahme 155, 157
Mockel, J. 43
Modus s. théorie modale
– (= *tonus*) 33, 86, 254, 256, 265, 301
Möllendorff, W. v. 97 ff., 108
Mohet, L. 191
Moos, P. 339, 342
Morata, O. Fulvia 189
Morley, Th. 256, 258, 263, 265
Moscheles, I. 42, 330
Mosel, I. F. 47
Moser, H. J. 71, 160, 227
Motette 217, 221
– *isorhythmische* 16 ff.
Motetus 16
Motiv 132, 134
Mouton, J. 19, 29 ff., 35 ff., 299
Mouvement 256
Mozart, L. 11, 94
– W. A. 10, 13, 42, 46 f., 88, 91, 93, 233, 242 ff., 246 ff., 249, 317, 326 ff., 330 f.
Müller, M. 212
– Vitus 186 f., 199, 202
– W. 47
– –Blattau, J. M. 92, 265, 280
Münch von Salzburg 176
Muffat, G. 87, 152, 271, 273
Murr, Chr. T. 51
Murschhauser, A. 262
Mûsâ 60
Music, theatralische 88
Musica poetica 128
– *rhythmica* 130
– *theoretica* 126
Musik, absolute 244, 316 f., 321, 343
– *dramatische* 244
Musikästhetik 89, 338 ff.
Musikbetrieb 328 f.
Musikdrama 249, 251
Musikdruck 203 ff., 208
Musiker-Motette 25
Musikkritik 234 ff., 238
Musiklehre 116 ff.
Musikpflege 6, 185
Musikrepetent 191
Mytschelius, B. R. 202, 207
Nägeli, H. G. 2, 90, 333, 335
Nagel, W. 140 f., 143, 151
Natorp, B. Chr. L. 333, 335
Nef, K. 339
Neff, A. 53
Neidhart von Reuental 8
Nervensystem 96 f.
Neumeister, E. 313, 315
Neuriten 108
Newald, R. 134
Newman, E. 235
Newsidler, H. 262
Niederdräing, C. 55
Niedt, F. 312
Nietzsche, Fr. 322
Noack, Fr. 140, 142 f., 323 ff.
Nohr, Fr. 335
Normalmaß 93
Notter, J. 207
Numerus 17, 19, 22, 121
– *sectionalis* 133 f.
Ny, H. 63

Oberdörffer, F. 142 f.
Oberst, G. 119 f.
Oberstimmenbau 18 f.
Obertöne 114
Obrecht, J. 33, 165, 168 ff., 289 ff.
Ockeghem, J. 33, 165, 290, 295, 305, 307, 309
Offertorium 260
Ohlsson (Glockengießerei) 68
Oper 12 f., 249, 251, 325 ff., 328
Opitz, M. 131 f.
Oppel, R. 231
Oratio ligata 132, 134
– *soluta* 134
Oratorium 245, 248
Orffyré, J. E. E. 65 f.
Orgelmesse 260
Orgelmusik 85, 323, 325
Ornitoparchus, A. 300
Ortega y Gasset, J. 83
Orto, M. de 302
Osiander, J. 201
– L. 228
Ostermaier, G. 194 f.
Osthoff, H. 224 f., 227 f.
Ostinato 26 f.
Oszillographie (Oktavsieb) 155
Otto IV. 219
– J. 22, 26

Ouvertüre 271 f., 326
Overmann, Gebr. (Orgelbauer) 336
Overstolz, M. 335

Pachelbel, H. 271
– J. 87, 271, 273 f., 313
Pacher, M. 3
Padovano, A. 224, 227ff., 230, 232
Paer, F. 42
Päsler, K. 92
Paganini, N. 331 f.
Pahsner 331
Palestrina, G. P. 129, 174
Pangriesser, M. 227
Pannain, G. 267, 269
Parreit, S. 159, 162
Pasqué, E. 143
Pasquini, B. 269
Passacaglia 320
Passamezzo 10
Passionspflege 159 ff.
Patzig 69
Paumann, C. 280, 284, 288
Pavane 10, 261
Pearsall, Ph. 58
Peinlich, R. 229
Peñalosa, Francisco 166 f., 173, 175 f., 181 f.
Pensiero 263
Pepusch, J. Chr. 8
Perard, 43
Percussio 123
Perfectio 129
Pergolesi, G. B. 13
Periodenbildung 116, 119 ff., 124 f., 133 f., 221
Perotin 219
Pesrhythmicus 130, 132ff.
Pestalozzi, J. H. 2, 90
Petrucci, O. dei 172
Pezel, J. 11
Pfeifer, R. A. 112
Pfeiffer, D. 312
Phalesius, P. 263
Phantasie 326
Phasentheorie 113
Philipp von Schwaben 203 f.
Philips, J. 334 f.
Philosophie 338
Phrasis (= typische Verlaufsform) 299
Phrygisch 26, 33, 208 f.
Physiologie 96 f.
Pidoux, P. 86, 268
Pietismus 313 ff., 319
Pinellus, B. 223
Pirro, A. 124, 260, 266
Plamenac, D. 305
Platter, F. 185, 197
Platti, G. 152
Poffa, G. 269
Pohl, R. W. 106
Pohlschröder (Lehrer) 47
Poissl, J. N. 326
Poljak, S. 100, 113
Pollaroli, G. 260
Polyak, S. L. 99
Popelka, F. 227
Porzellanglockenspiel 69 f.
Präambel 259, 262, 270
Präludium 149, 253, 257 ff., 260 ff.
Praetorius, M. 116 ff., 128, 136 ff., 253, 258, 261, 263, 265, 270, 287
Prandium 198 f.
Pregizer, J. U. 192, 199
Prélude 259 f.
Preuß, H. 311
Preußner, E. 2, 15
Printz, W. C. 117 ff., 126 ff.
Probst, H. 333
Processo (= Melodieverlauf) 306
Proche, Fr. 335
Professor musices 191 f., 208
Progressus 128
Prooemion 257, 259
Proportio 116 ff., 122 f., 137 ff.
– *naturalis* 138 f.
Prothagius, B. 207
Pseudo-Aristoteles 76 f.
Psychoakustik 96
Psychoanatomie 96, 101
Psychologie, Terminologie der heutigen 95
Pulsativa, J. (= J. Weinlin) 192

Quantitas 126 f., 131
– *extrinseca* 127
– *intrinseca* 127 ff., 130, 284 f.
– *sectionalis* 133
Quantz, J. J. 91, 143
Raab, J. C. 191, 193
Ragno (Araneus), P. 230
Raimbaut de Vaqueiras 275, 279
Ramos de Pareija 170
Ranke, O. F. 99
Raritas 310
Raselius, A. 194
Rathgeber, V. 9
Rattray, R. F. 236
Rau, L. 335
Rauch, J. 212
Raumerleben 286 f.
Realities of life 233, 252
Reflex 103 f.
Reger, M. 157
Registerkanzelle 153 ff.
Regnart, J. 51, 195
Reichardt, J. Fr. 9, 340
Reichert, G. 185 ff.
Reihingus, U. 202
Reimann, M. 143, 149, 253 ff.
Rein, H. 97, 101
Reinold, H. 15
Reismüller, G. 191
Relaisstation 102, 107
Remde, J. 326
Repräsentationsmusik (Tübingen) 197
Rete 121
Reuling, W. 328 f., 335
Révész, G. 113
Reyer, Th. 225
Rhau, W. 200, 204 ff.
Rhetorik, musikalische 84, 92, 314
Rhor, J. 196
– L. 196
Rhythmik, funktionale 125
– *modale* 129, 135, 222, 276
Rhythmus 85
– *akzentuierender* 135
– *recitativischer* 135
Riaño 217
Ribera, B. 173
Ricercar 253 f., 256 f., 260 ff., 265
Ricercata 257
Richter, J. 160
Rico y Sibonas, M. 60
Rid Chr. 194, 206 f.
Riemann, H. 82, 125, 129 f., 132 f., 137, 170, 221, 266

Riepel, J. 91
Riepp, J. 154
Ries, F. 42, 330
Rietsch, H. 284
Rinck, Chr. G. 333
– Chr. H. 323 f., 328, 332 ff., 335
– J. L. 335
Risse, J. 53
Ritornell 261
Ritter, A. 335
– Chr. 260
Ritterakademie 125
Rochlitz, Fr. 333, 336
Roda (Rotta), H. v., gen. Cosin (Cusin) 225
Rode, P. 42
Röckel, A. 251
Roediger, K. E. 297
Rohloff, E. 16
Romberg, B. 331, 333
– H. 42
Ronga, L. 268
Rore, Cyprianus de 212, 228
Rosenberg, H. 280
Rosenmüller, J. 11
Rossini, G. A. 326
Rothacker, E. 15
Rotundellus 16
Rousseau, J. J. 13, 259, 261, 264
Rubato 256
Rubini, D. 328
Rudel, J. 278
Rudolf, Erzherzog 83
Rue, P. de la 299
Rüdiger, E. 42, 53, 56
Rummel, Ch. 42
Russel, A. 47

Sachs, C. 119
– H. 203
Salieri, A. 47
Salm, Fürstin 58
Salmen, W. 280, 283, 285, 287
Salomo, A. 192
– T. 192
Saltarello 10
Sanabria 166, 175 f., 181, 183
Sandberger, A. 231
Santa Maria, Th. A. 253, 258, 261 f.
Santini, F. 260
Sarabande 147
Saran, F. 132
Sattelmacher, E. 336
Sauter, J. 64
Sautter, P. 190
Scandellus, A. 159, 223
Scarlatti, D. 144
Schaab, C. A. 63
Schäffer, M. 192 f., 205, 208
– Z. 192 f., 200, 205, 207 f.
Schaetz, M. 202
Schallokalisation (*Richtungshören*) 112 f., 115
Schau, J. 207
Scheibe, J. A. 94, 234, 320
Scheidemann, H. 270
Scheidt, S. 261 f., 267, 269, 271
Schein, J. H. 10, 231
Scheler, M. 122 f.
Schelling, Fr. W. J. 347
Schering, A. 339, 341
Schermar (Schaermaier), J. 198
Scherzer, Chr. W. 336
Schieck, F. 99
Schilling, F. 63, 67
Schliffel, J. J. 60
Schlüter, A. 64
– Ch. B. 44, 47 ff., 51 f., 53 f., 57, 59
Schluß-Ritardando 285 ff.
Schmahl, H. 61
Schmeling (Mara), G. E. 327
Schmidt, G. (Münster) 47
– G. (Wiesenbach) 336
– W. 60
Schmitt, A. 42, 336
– W. 336
Schmitz, A. 314
Schneider, H. 55
– J. Chr. Fr. 330
– M. 124, 163
Schnitger, A. 154
Schönberg, A. 7
Schöne, das 342 ff., 345 ff.
Scholaren, wandernde 196 f.
Schott, A. 55
– B. (Verleger) 93, 333
– C. 196
Schrade, L. 254, 257
Schröder, O. 163
Schubert, F. 6, 9, 318
Schücking, L. 43, 50, 52, 58
Schürstab, H. 195
Schütz, H. 92, 158, 162 f., 231 f., 321
– J. 227
Schuloper 14
Schulte-Kemminghausen, K. 41, 49, 53, 58
Schultze, Chr. 158 ff.
Schulz, J. A. P. 4, 7, 9
Schumann, R. 14, 58
Schutz, A.-H. 275, 279
Schweitzer (Sängerin) 331
Scientia musices 192
Scorpione, D. 253
Scott, W. 49
Scronx, G. 267
Seconda prattica 135
Sectio 132 ff.
Sedulius 218
Seemann, E. 49, 51, 54
Sehbahn 106 ff., 111 f.
Seiffert, M. 140, 149, 216, 253, 262, 266, 268, 270, 272
Semitonium 309
Senfl, L. 8, 27 ff., 329
Seyfried, J. X. v. 328 f., 333, 335
Sforza 37
Shakespeare, W. 239
Shaw, G. B. 233 ff.
Siefert, P. 270
Sightenhorst, B. van den 266
Signum proportionatum 116
Sigwart, J. D. 191, 193, 195 f., 201 f., 208
– J. G. 193, 195 f.
Silbermann, A. 154
– G. 62, 67, 154
Simrock, N. 333
Sinfonie 260 f.
– *venetianische* 272
Singknaben 192
Sinnesbahn 97, 103 ff., 110 ff.
Skop 5
Smend, Fr. 299, 311
Smijers, A. 20, 165, 173, 223 ff., 231, 290 ff., 295, 302, 307
Smits van Waesberghe, J. 60
Smulders (Glockenist) 61, 68

Soggetto 34 f., 39, 86, 253
– *cavato* 37, 39
Soliloquenten 159
Sommerkanon 74 f.
Sonate 88 f., 92, 260 f., 272, 326
Sonatina 260
Sophokles 209
Sorg, M. 191
Soziologie (*der Musik*) 1 ff., 15
Spaltklangordnung 17 f.
Spanke, H. 275
Spataro, G. 170
Spielcharakter, elementarer 83
Spieldose 61
Spielmannsmusik 5, 10
Spitta, Ph. 162, 312
Spohr, L. 331, 335 f.
Spontini, G. L. P. 47, 328, 331
Sprachton 344
Sprickmann 42, 44
Stadler, M. 332, 335
Stäblein, B. 176, 178
Ständchen 203
Stahlecker, R. 186
Standfuß, J. G. 13
Steglich, R. 280 ff.
Steinefetter (Sängerin) 331
Stellwagen, F. 154
Stendal, A. 62
Stephan, W. 290
Stereoskopie 111 ff.
Stiche, J. 167
Stiftwalze 60 f.
Stilprinzipien 82
Stilus ecclesiasticus 134
– *hyporchematicus* 134
– *melismaticus* 134 f.
– *recitativus* 135
Stipendium, Fürstliches (Tübingen) 191 f., 198 f.
Stoepel, F. 334 ff.
Stoll, G. 192
Stolze, H. W. 336
Straube, H. 41
Strauß, J. 10, 328 f.
– R. 233
Strebedynamik 287
Strichlin, kurtze 119 ff.
Stumpf, C. 114
Sturm und Drang 89
Subtilitas 17
Suite 143 ff., 148, 152, 272
Suphan, B. 347
Sweelinck, J. P. 262, 266 ff., 269 ff., 274, 290
Sybilla von Anhalt 191
Symphonie 88, 326, 328
Syncopatio 128
Système d'Aubry-Ludwig 215
– *de Beck-Aubry* 213

Tabourot, J. s. Arbeau
Tactus 116 ff., 128, 137
Tafelmusik 5, 203 f., 209
Takt 94, 116 ff., 128, 137, 264
Taktarten 122, 256
Taktschwerpunkt 116, 119 ff., 124, 129 f., 137
Taktstrich 120 f.
Talea 18
Tannery, P. 121
Tanz (*und Musik*) 9 f., 87, 124 f., 134 f., 272
Tanzmusik 202, 328 f.
Tanzsätze, freie 148 f.
Tastata 253, 259
Tastatura 259
Taube, O. v. 41
Tauber, T. 199
Tauler, J. 312
Telemann, G. Ph. 11, 146, 152, 272 ff.
Tempo 90, 92 ff., 116, 118, 255, 257, 285
Tempus (perfectum) 136 f.
Tenorisierung 284
Tenorsatz 179
Tentar la vihuela 256 ff.
Tento 256 f.
Thalamus 105, 109, 115
Thema 86, 145, 256, 262, 268 f.
– (= *Affekt*) 343 f., 346 f.
Theoderich d. Gr. 207
Theologie, natürliche 315 f.
Théorie modale 213
Theile, J. 262
Thibaut, A. Fr. J. 333, 336
Thiele, E. 65
Thienhaus, E. 154 f.
Thomas von Aquino 181
Tibergen (Titringuen), J. 225
Tieflage 309
Tiento 253, 257, 259
Tielemann 44
Tinctoris, J. 17 f., 32, 129, 168, 299
Toccata 253, 259 ff., 263 f., 265, 270, 325
Töpfer 336
Ton, einzelner 342 f.
Tonalität 87 ff., 289 ff., 298 ff.
Tonart (Mattheson) 265
Tonartenlehre 299
Tonfolge 342 f.
Tonhöhe 106 f., 114
Tonkanzelle 153 ff.
Tonmischung 113 f.
Tonpunkt 114
Tonus 210 ff., 264, 299 ff., 309
Tonvorstellung 95
Torchi, L. 260
Torrentes, A. de 167 f.
Totalität, ästhetische 346
Trattner, J. 226
Trebitsch, S. 233
Trendelenburg, F. 154
– W. 106
Trew, A. 132
Triosonate 261, 271
Tripelrhythmus 222
Troiano, M. 229
Tunstede, S. 139

Uhl, L. 131
Uhland, L. 55
Ulrich, C. Fr. 67
Umbreit, F. N. C. 336
– K. G. 336
Ungerer, T. 61
Unterstimmenbau 18
Urede (Urreda) s. Vrede
Ursprung, O. 296
Urteil, ästhetisches 340, 345
Utendal, A. 212

Vagus 110
Valle de Paz, G. del 229
Variation 87 f., 258
Varietas 28
Verbeek, S. 64
Verdi, G. 249
Vermeulen, A. C. G. 336
Viadana, L. 160
Vierling, G. 336
– J. 336

Viollet-le-Duc, E. E. 60
Vitali, G. B. 262
Vitalrhythmus 135
Vitry, Ph. de 18, 139
Viviani, B. B. 262
Voes, W. (B.) 224 f.
Vogel, Fr. W. F. 336
Vogler, G. 46, 324, 329 f.
Volkslied 12, 51 ff.
Volksliedtyp 278
Volmar, Chr. 207
Voluntas compositoris 32
Vopelius, G. 163 f.
Vorstellung 95
Vortrag, musikalischer 90 f.
Vrede, J. 166 f., 169 f., 174 ff., 179, 181 f.
Vüllers, Dr. 63
Vulpius, M. 159 ff., 162 f.

Wackernagel, Ph. 218
Wagenfeld, K. 53
Wagner, C. 336
– P. 33
– R. 233 f., 243 f., 248 ff., 251 f., 322
Wagnerianer 248, 250
Wahrnehmung 95, 97
Walch, J. 191
Walcha, H. 157
Walcker (Orgelbauer) 156
Waldeyer, A. 97
Wallner, B. A. 225 f., 229, 232
Walter, J. 163 f.
Walther, J. G. 132, 137 f., 259, 264, 313
Walther v. d. Vogelweide 278
Walzer 10, 328 f.
Wasielewski, J. W. 267
Way of joking 236 ff.
Weber, A. 326
– C. M. v. 13, 42, 336
– G. 333, 337
Weill, K. 8, 14
Weinlin, A. 192, 204
– J. 192
Weismann, E. 206
Weiss (Organist) 337
Weitzmann, C. F. 140
Weizmann, M. 142
Wellek, A. 286
Werckmeister, A. 312, 315 f.
Werner, A. 158 f., 162
– C. F. 113
Widerruf 206 f.
Widmann, H. 185
Wieck, Cl. 58, 336
– Fr. 333, 336
– J. 57
Wiedergabe 4 f.
Wiederholung 92
Wieninger, G. 339, 342 f., 346
Wiese, B. v. 50
Wieser, M. 313
Wild (Sänger) 331
Wilde, O. 239, 241
Wilhelm, Herzog von Bayern 229
Willaert, A. 19, 34 ff., 86
Wilska, A. 113
Windelband, W. 342
Winter, P. v. 47
Wolf, J. 137 f., 213, 280, 289, 291
Wolff, O. L. B. 49
– –Metternich, D. v. 41 f., 45
– –Th. v. 44 f.
Wollick, N. 307
Woltz, J. 195
Wonisch, O. 226
Worzischeck, J. H. 42
Wou, G. 61
Wranitzky, P. 326
Wundt, W. 95 f.

Zahl, Prinzip der 17
Zaphelius, M. (Zäpl) 226
Zarlino, G. 26, 34, 39, 122, 129, 135, 212, 230, 301
Zeidler, W. 197
Zeit, musikalische 122
Zeitlichkeit (der Musik) 347
Zeitmaß 93 f., 116 ff., 264
Zeittheorie 113
Zelter, C. Fr. 9, 331, 333
Zenck, H. 27, 34, 37, 86, 176
Ziebler, K. 160
Zieger. J. G. 337
Ziegler, M. 193, 200 f., 205, 212
Ziethe, W. 65
Ziller, W. 337
Zipoli, D. 260
Zoellner, C. H. 333, 337
Zweckprinzip 341

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

ZEHNTER JAHRGANG 1953

1

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ

Schriftleitung

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

X. Jahrgang Heft 1 1953

Hans Mersmann (Köln), Soziologie als Hilfswissenschaft der Musikgeschichte 1

Rolf Dammann (Freiburg i. Br.), Spätformen der isorhythmischen Motette im 16. Jahrhundert 16

Karl Gustav Fellerer (Köln), Annette von Droste-Hülshoff als Musikerin . 41

Franz M. Feldhaus (Wilhelmshaven), Deutsche Glockenspiele 60

Günter Birkner (Karlsruhe), Zur Motette über „Brumans est mors" . . . 71

Anschriften: Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., Burgunderstraße 30 – Prof. Dr. Heinrich Besseler, Jena, Schillbachstraße 2 – Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, Schulberg 2 – Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz, Saarstraße 21. Redaktionelle Zuschriften ausschließlich an den Schriftleiter Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br., Universität, Raum 116.

Das ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT erscheint vierteljährlich. Preis des Einzelheftes DM 6.–, SFr. 7.–, $ 2.25; Jahresabonnement DM 20.–, SFr. 24.–, $ 7,50 (zuzüglich Zustellgebühr). Bestellungen durch den Buch- und Musikalienhandel oder direkt beim Verlag. Auslieferung nur durch den Verlag, Trossingen, Löhrstraße 32, Ruf 381. Zuschriften, die den Vertrieb und die Anzeigen betreffen, an den Verlag erbeten.

Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten.

Druck H. Laupp jr, Tübingen.

Copyright 1953 by Hohner-Stiftung Trossingen.

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

BEETHOVEN

Romance cantabile

für Klavier, Flöte und Fagott mit Begleitung von zwei Oboen und Streichorchester

Vollendet und zum ersten Male herausgegeben von Willy Heß

Partitur DM 8.-

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

*

GEORG BÖHM

Orgel- und Klavierwerke

URTEXT-AUSGABE

Auf Grund der Ausgabe von Johannes Wolgast neu herausgegeben von Gesa Wolgast

Band I
Freie Kompositionen und Klaviersuiten
XII und 73 Seiten DM 16.50

Band II
Choralarbeiten und Anhang
III und 80 Seiten DM 16.50

*

BUXTEHUDE

Orgelwerke

URTEXT-AUSGABE

Herausgegeben von Philipp Spitta, neue Ausgabe von Max Seiffert, mit einer Einleitung von Walter Kraft

Band I/II
Freie Kompositionen je DM 12.50

Band III/IV
Choralbearbeitungen je DM 10.-

BREITKOPF & HÄRTEL
WIESBADEN

WALTER SUPPER

Der Barock

seine Orgeln und seine Musik in Oberschwaben

170 Seiten mit zahlreichen Abbildungen von den oberschwäbischen Barockkirchen und ihren Orgeln. DM 16.50

Das Buch enthält eine Beschreibung der Barockorgeln Oberschwabens einschließlich der Mitteilung ihrer Dispositionen, Mensuren und ihrer Baugeschichte. Es ist ein „Handbuch der Barockorgeln Süddeutschlands einschließlich Österreichs", zugleich auch ein Tagungsbericht über die Ochsenhausener Orgeltagung 1951

Drei Spielhefte für Orgel bzw. Positiv

Heft 1 und 3 hrsg. von Walter Supper,
Heft 2 hrsg. von Ullrich Siegele
Jedes Heft DM 3.60

Heft 1

Alte Orgelmusik

J. S. Bach: Fantasia C-Dur, Fragment, ergänzt von A. Strebel. M. Schildt: Partita „Herr Christ, du einig Gott's Sohn"

Heft 2

Musik des oberschwäbischen Barocks

für Tastinstrumente
enthaltend je ein Werk von
S. Bachmann, J. Kayser, C. Kolb, J. Lederer
F. A. Maichelbek, C. M. Schneider und
F. Schnizer

Heft 3

Neue Musik für Orgel und Positiv

B. Rövenstrunck: Sonate
E. Bonitz: Partita
„Herzlich tut mich erfreuen"

VERLAG
CARL MERSEBURGER
BERLIN · DARMSTADT

MGG

Das große internationale Nachschlagewerk für jeden Musikfreund

Band II fertig

Noch günstige Subskription möglich. Ausführlicher Prospekt kostenlos durch den kulturellen Buch- und Musikhandel oder direkt vom

BÄRENREITER-VERLAG KASSEL UND BASEL

Es liegt vor: **Katalog 50**

Musikwissenschaft

82 Seiten 2736 Nummern

Nachschlage- und Sammelwerke, Musiktheorie, Musikerziehung, Instrumente, Persönlichkeit u. Werk, Biographische Sammelwerke, Musikgeschichte, Oper, Volkslied und Volkstanz, Orgel, Quellenausgaben

Gegen Voreinsendung von DM 1.- in Briefmarken

Bärenreiter-Antiquariat • Kassel-Wilh.

Bärenreiter-Antiquariat

Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 35

kauft und verkauft

Musikbibliographien, Musikzeitschriften, Musikgeschichten, Musikermonographien und -biographien, Instrumentenkunde, Alles zur Musiktheorie, Ästhetik, Akustik, Quellenausgaben, besonders alle Bände der Denkmäler-Sammlungen. Volksliedsammlungen, Musiktheorie u. -geschichte in alten Ausgaben, Faksimile-Ausgaben

KARL STRAUBE

BRIEFE EINES THOMASKANTORS

Herausgegeben von

Wilibald Gurlitt und *Hans-Olaf Hudemann*

mit einer Selbstbiographie K. Straubes, einem Nachwort von W. Gurlitt und einem Verzeichnis der Briefempfänger

270 Seiten und 6 Bildtafeln

In Leinen gebunden DM 14.80

K. F. KOEHLER VERLAG STUTTGART

29 DEC 1958